HIRTH

DAS DEUTSCHE ZIMMER

I. BAND

GEORG HIRTH

DAS DEUTSCHE ZIMMER

VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

VIERTE

UNTER MITWIRKUNG VON KARL ROSNER

BIS ZUR GEGENWART ERWEITERTE AUFLAGE

IN ZWEI BÄNDEN

ERSTER BAND

MÜNCHEN & LEIPZIG

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG

Kunſt bringt Gunſt!

DAS DEUTSCHE
ZIMMER
DER
GOTHIK UND RENAISSANCE
DES BAROCK-, ROCOCO- UND ZOPFSTILS

ANREGUNGEN ZU HÄUSLICHER KUNSTPFLEGE

VON

GEORG HIRTH
HERAUSGEBER DES »FORMENSCHATZ« DES »KULTURGESCHICHTLICHEN BILDERBUCHES«, DER »LIEBHABER-BIBLIOTHEK ALTER ILLUSTRATOREN« ETC.

1885

MIT
370 ILLUSTRATIONEN
UND 8 TAFELN

G. HIRTH's Verlag
MÜNCHEN & LEIPZIG
1899.

DRUCK von KNORR & HIRTH in MÜNCHEN, G. m. b. H.

DIE früheren Ausgaben dieses Werkes sind unter dem Titel *»Das deutsche Zimmer der Renaissance«* erschienen.

Um nun den Zusammenhang mit Fernerem und Näherem anschaulicher zu machen, habe ich in dieser dritten Auflage auch die Bildungen des Mittelalters einerseits und jene des 17. — 18. Jahrhunderts andererseits in den Kreis der Betrachtung gezogen. Schon dadurch waren wesentliche Erweiterungen sowohl des Textes als des bildlichen Inhaltes geboten.

Aber auch abgesehen hiervon habe ich das Buch einer durchgreifenden Neubearbeitung unterzogen, Einiges gestrichen, Vieles hinzugefügt. Ganz neu ist der Abschnitt »Stil und Imitation«; das Kapitel von der »Entwicklung der Formen« erscheint um das Dreifache erweitert. Auch diese Zusätze enthalten wiederum eine grosse Anzahl wesentlich neuer philosophischer, historischer und praktischer Gesichtspunkte. Ich bitte um unnachsichtige Kritik meiner Ideen, aber auch um gerechte Bestätigung des für richtig Erkannten. Meine schon vor nahezu sechs Jahren veröffentlichte Definition der Komplementärfarben (S. 91 und 106), meine zusammenhängenden Lehren von den farbigen Unterbrechungen (S. 128 ff.), von der Täuschung durch Farbe (S. 140 ff.), von der farbigen Exklusivität (S. 168 ff.) u. s. w. harren noch immer der fachmännischen Approbation!

Die deduktive Methode, welche ich beibehalten, erschwert freilich die »Lektüre« meines Buches, aber sie ermöglicht dem fleissigen und denkenden

Lefer deffelben die Aneignung eines *felbftftändigen Urtheils* in den wichtigften Fragen der Dekorationskunft — und darauf ausfchliefslich kam es mir an. Ich will meine Lefer nicht unterhalten, fondern auf eigene Füfse ftellen.

Die Reihenfolge der Illuftrationen ift eine *ungefähr* kunfthiftorifche; namentlich bei modernen Nachbildungen war freilich eine fichere Einordnung kaum möglich. Dafs ich mich nicht einfeitig auf *Deutfches* befchränkt, — dafs ich z. B. auch im Text der häufig mifsverftandenen Entwickelung der franzöfifchen Königsftile (S. 308—364) befondere Beachtung gefchenkt habe, daraus wird man mir nicht den Vorwurf des Mangels an Patriotismus machen wollen. Wir fühlen uns in unferem »deutfchen Zimmer« fo ficher, dafs wir unfere liebenswürdigen Nachbarn als Kunftgäfte herzlich willkommen heifsen können.

Diejenigen meiner geehrten Lefer und Leferinnen, welche fich für meine Verfuche in praktifcher Dekorationskunft intereffiren, lade ich zu einem gelegentlichen Befuche meines Haufes in München ein.

München, 1. November 1885.

DR. GEORG HIRTH.

INHALTSÜBERSICHT DES TEXTES.

EINLEITUNG.

Volkswirthſchaftliche und ethiſche Bedeutung der häuslichen Kunſtpflege 1. Der gute Geſchmack 4. Die Kritik 6. Neuer Aufſchwung 9. Schwierige Lage des modernen Kunſtgewerbes 11. Ermuthigung 14. Einfluſs der häuslichen auf die öffentliche Kunſtpflege 18.

STIL UND IMITATION.

Das Wort »Stil« 19. Seine Anwendung auf die hiſtoriſchen Bildungen 20. Univerſalität unſeres Intereſſes 21. Die Nachahmung 22. Grenzen derſelben 24. Das Naive und die Naturauffaſſung 26. Die Verknöcherung 27. Volksthümliche und religiöſe Kunſtkultur 28. Kunſtideal des chriſtlichen Mittelalters 30. Die Sprengung der Feſſeln 32. Innere Widerſprüche 34. Mobiliſirung des Kunſtwerks 38. Scheidung zwiſchen hoher und niederer Kunſt 44. Verunglückte Wiederbelebungsverſuche der Dekorationskunſt 46. Die moderne Gothik; Nothwendigkeit ihres Schiffbruchs 48.

Neuer Anlauf; die Renaiſſance als Kulturbrücke zwiſchen alten und neuen Anſchauungen 49. Hoher Werth nationaler Anknüpfung; Dürer und Holbein 51. Wir treten das Erbe der Väter an 56. Reichthum der nationalen Ueberlieferungen 58. Keine Einſeitigkeit; *unſer* altdeutſches Zimmer 59. Fortbeſtehen der Gefahr der Zerſplitterung 62. Intimität des Kunſtintereſſes 63. Gleiches Recht für *jede* Kunſtleiſtung 64. Ausſcheidung des Nachahmenswerthen 66. Unnachahmlichkeit fremder Kulturgeberden 68. Es gibt keinen Stil, den wir als Ganzes nachahmen oder ablehnen dürfen 70.

DIE FARBE.

Farbe und Form 72. Theorie und Praxis 74. Unterſchied zwiſchen Farbe und Farbſtoff 75. Farbenträger 76. Farbe iſt Licht 78. Das Newton'ſche Spektrum 79. Veränderung der Farbenträger durch das Licht 80. Farbenmiſchung verſchieden von Pigmentmiſchung 81. Auſserhalb des Spektrums gibt es nur Miſchfarben 83. Das Prinzip des Braunen 84. Lichtveränderung immer Farbenveränderung 86. Laſur- und Deckfarben 87. Nachfolgender und gleichzeitiger Kontraſt 90. Die Komplementärfarbe 91. Jede Farbe hat nur *eine* Komplementärfarbe (Anmerkung) 92. Das Auge *ſucht* die Komplementärfarben 94. Schwarz, die Komplementärfarbe von Weiſs 95. Miſchung aus Grundfarben 96. Farbenkreis und Farbenkugel 99. Ueberſicht der Farbenpaare 102, 106. Der Grenzkontraſt 107. Vorſpringende und zurücktretende Farben 107. Die Konturen, Zeichnung und Relief 110. Neutralfarbige Konturen und Zonen 111. Metalliſche Farben als Neutra 113. Die Triaden 114. Räumliche Ausdehnung und Anordnung der Farben; farbige Aequivalente 116. Morgen- und abendländiſche Polychromie 118. Orientaliſche Ornamentik 119. Nationaler Farbenſinn 120. Die helle Iſochromie des Rococoſtils 123. Wechſel der Szene 126. Die warmen Miſchfarben als dekorative Hauptfarben 128.

Das Geſetz der farbigen Unterbrechungen 128. Reihenfolge derſelben 130. Unterordnung des Hintergrundes 132. Die Falte 133. Entnaturaliſirte Muſter 134. Richtung der farbigen Unterbrechungen 135. Das Zuſammenſtimmen 136. Werth der Farbengebung des konſtruktiven Stoffes 138-

Täuſchung durch Farbe 140; über die Geſtalt 143; über Stoff und Technik 144; über das Alter 146. Die Kopie. Die ſtörende Illuſion 147. Die Glasbedeckung 149. Der Glasſchrank 151. Spiegel und Politur 154. Der dekorative Glanz 156. Atomiſirung des Spiegels 158. Die Beleuchtung 159. Beleuchtung von Oelgemälden 160. Das Fenſter als Lichtquelle 162. Künſtliche Beleuchtung 166.

*

Die dekorativen Hauptfarben 167. Stoffliche Exklufivität der Farbe 168. Natürliche und applizirte Farben 170. Symbolifche Exklufivität 171. Die farbige Symmetrie 172. Braun 174. Weifs 176. Der weifse Malgrund 181. Grau 182. Schwarz 184. Grün 187. Gelb 190. Gold 191. Weifse und graue Metallfarben 194. Roth 196. Blau 198. Nationalität der farbigen Dekoration 198. Zunftmäfsige und häusliche Kunft 199.

DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.

Die Kunft in den Urzeiten 201. Das Vorhellenifche 202. Einfeitigkeit des Kunftbegriffs 203. Die Kunft aus der Noth entftanden 204. Die klaffifchen Formen 206.

Aeltefte nordifche Dekoration, Undeutlichkeit ihres Bildes 207. Der kosmogonifche Urzopf 209. Die germanifche Halle 210. Der Holzpalaft des Attila 212. Die Gothen unter Theoderich in Italien 214. Merovinger; Karl der Grofse 215. Die Klöfter 218.

Der mittelalterliche Kirchenbau 220. Das romanifche Kreuzgewölbe; Portal 222. Uebergangsftil; das Strebefyftem und feine Konfequenzen 226. Die Gothik 227. Stellung der Italiener zu derfelben 228.

Das Ornamentale des Romanifchen 228. Die polychrome Bemalung 232. Das Kunftideal der mittelalterlichen Malerei 234. Die romanifchen Wandteppiche 235. Kleinkünfte, Wohngeräthe 236. Der fkandinavifche Herrenhof 240. Romanifche Profanbauten 242. Soziale Umwälzung im 14. Jahrhundert 244. Auffchwung des Bürgerthums 246.

Die Gothik im Zimmer 248. Der frühe Stil der Zimmergothik 250. Getäfel und Wandteppiche 251. Die Holzdecken 254. Gewölbe 256. Frühgothifches Kleingeräth 258. Deutfche Schreinerei 259. Franzöfifche Schreinerei 260. Der fpäte Stil 262. Entftehung des Mafswerks 264. Die fpäte Zimmergothik 266. Die malerifche Revolution im 15. Jahrhundert 268. Phyfiognomie des deutfchen Zimmers 269. Schilderung Hans Sachfens 272. Die Sehnfucht nach der Antike; Abfchied vom Mittelalter 275.

Die Wiedergeburt; italienifche Protorenaiffance 276. Baufinn und antiquarifche Studien des 15. Jahrhunderts 278. Günftige Umftände; die Renaiffance ein Raumftil 279. Befchränkte Kenntnifs des antiken Hausrathes 280. Alte Volkskunft 281. Mitwirkung der erften Künftler 282.

Struktur und fymbolifche Andeutung. Stilifirung nach Zweck und Technik 283. Verhältnifs des Ornamentalen zum Struktiven in den verfchiedenen Perioden 284. Ungleichmäfsige Entwicklung 285. Italienifche Frührenaiffance 286. Einflufs ihrer Inkruftationen auf die deutfchen Schreinerarbeiten 288. Charakter der italienifchen Hochrenaiffance 290. Ornamentik derfelben 291. Deutfche Frührenaiffance 292. Stoffgerechtigkeit und malerifches Prinzip 294. Ihr Detail 295. Spätere Entwickelung in Deutfchland und Italien 296. Das Detail der deutfchen Spätrenaiffance 298. Ihre Ornamentik 301. Ihre Meifter 302. Lederornamentftil. Wendel Dietterlin 204. Der bombaftifche Barocco 306.

Verhältnifs zu Frankreich. Die franzöfifche Frührenaiffance 308. Die Baublüthe der deutfchen Renaiffance; franzöfifche Hochrenaiffance 309. Stil Henri II. 311. Henri IV. 311. Marquife von Rambouillet 312. Stil Louis XIII. 314. Jean Le Pautre (Stil Mazarin) 312. Deutfchland während des 30jährigen Krieges 318. Louis XIV.; Jean Berain 320. Berain's Ornamentik 323. Gleichzeitige Entwickelung in Deutfchland 326. Andreas Schlüter 327. Paul Decker 328. Auguft der Starke 329. Poeppelmann's Zwinger 330. Das Meiffener Porzellan 331. Der »Verfall« 332. Das deutfche Bürgerhaus der fpäteren Barockzeit. 333.

Die Idee des Rococo 336. Oppenort und der Regenceftil 338. Watteau, Gillot 340. Die Dekorateure des Rococo 342. Die deutfchen Profandekorationen 343. Das fpezififche Ornament des Rococo 344. Meiffonnier und der Rocailleftil 348. Die dekorative Bemalung 350. Hervortreten bürgerlicher Neigungen 352. Deutfche Bildungen 354.

Antikifirende Richtung; Piranefi 355. Charakter des frühen Zopfftils 356. Der gemifchte Stil 358. Der feine Zopf; feine Ornamente 360. Tektonik 361. Farbengebung 362. Neue Techniken 363. Deutfche Bildungen 364. Der Direktorialftil 366. Napoleon etc. 367

DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.

Subjektive und objektive Funktionen 369. *Der Fussboden* 370. Die Fufsteppiche 372. *Die Decke* 377. Anklänge an die Gothik 378. Die Flachdecke 379. Die Balkendecke. Der Kaffettenplafond 380. Symbolifche Forderungen. Plaftifche Ornamentik 382. Farbige Erfcheinung 384. Gemalte Decken mit fichtbarem Holzgrund 385. Bemalte Stuckodecken 386. Grotesken 387. Eingerahmte Deckenbilder 388. Plaftifche Stuckornamente 390. Richtung der Ornamente 390. Verfchiedenes 392. *Die Wand* 393. Ihre horizontale Theilung 394. Holztäfelung 396. Entwickelung derfelben 397. Die Thüre 400. Gewebte und geftickte Wandbekleidungen 403. Die Ledertapete 406. Die Wandmalerei 406. Wandbekleidungen aus Stein und gebrannten Erden 407. Der Ofen 408. Der Kamin 413. Das eingerahmte Bild 414. Fenfter, Vorhänge, Butzenfcheiben 419. Der Erker 422. Käften und Schränke 422. Tifche und Sitzmöbel 427. Tapezierwefen 429. Tifchdecke und Tifchgefchirr 430. Leuchter 432. Das Bett 432. Moderne Bildungen 439. Praktifche Rathfchläge 441.

Nachtrag 443. Alphabetifches Regifter 445.

ÜBERSICHT DER ILLUSTRATIONEN.

Wir machen darauf aufmerkfam, dafs in den Anfichten von ganzen Zimmern und dekorativen Gruppen viele Details enthalten find, deren fpezielle Anführung in der nachfolgenden Ueberficht nicht thunlich war. Auf folche Details ift dagegen im Texte (namentlich in dem Abfchnitte über die Hauptftücke der Dekoration) vielfach Bezug genommen.

Zimmer- und Saalanfichten, Erker, Fenfterbekleidungen und dekorative Gruppen.

Figur

Säle im Gefchmacke des 12., 13. und 14. Jahrhunderts (Viollet-Le Duc) 1, 6, 8
Interieur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (van Meckenen) 15
Gemach im Gefchmacke des 15. Jahrhunderts (Viollet-Le Duc) 16
Aus Hans Holbein's »altem Teftament« 20
Gothifches Zimmer nach Martin Zafinger . . . 22
Gothifches Interieur (Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert) (Alb. Dürer) 25
Deutfches Interieur (Burgkmair) 29
Kaifer Maximilian I. in der Schule (Burgkmair) . 31
Partie aus der fogen. Lutherftube im Paulus-Mufeum zu Worms (L. Gedon) 40
Zimmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Hieronymus von Dürer) 42
Illuftration aus Boccaccio's »berühmten Frauen« . 50
Studierftube im Haufe des Herrn von Ziegler in München (G. Seidl) 58
Sitzungszimmer aus dem neuen Rathhaus zu München (Hauberriffer) 63

Figur

Illuftration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo 75
Das Innere eines vornehmen römifchen Haufes . 80
Haus des Panfa zu Pompeji 81
Italienifches Interieur der Frührenaiffance (Burgkmair) 96
Kaifer Maximilian I. beim Brieffchreiben (Burgkmair) 97
Aus Holbein's »Todtentanz« 102
Deutfches Interieur (Burgkmair) 109
Heinrich VIII. im Rath (Holbein) 110
Kaifer Maximilian I. bei Maria von Burgund und ihrer Mutter (Burgkmair) 113
St. Marcus, Holzfchnitt von Hans Brofamer . . 117
Partie aus dem Wladislavfaal in der Burg auf dem Hradfchin 118
Erker in einer Trinkftube zu Schlierfee . . 131, 132
Zimmer in Altdorf 134
Gartenfaal im Hirfchvogelhaus zu Nürnberg . . 152
Wirthfchaftszimmer im ftädt. Mufeum zu Salzburg 160
Badezimmer im Fuggerhaufe zu Augsburg . . . 165
Das Fredenhagen'fche Zimmer in Lübeck . . . 172
Zimmer in einem Bauernhaufe in Eppan . . . 173
Erker von einem Haufe in Colmar 174
Trinkftube im Münchener Kunftgewerbehaus (Gedon) 175, 176
Fenfterfeite aus dem fogen. Fembo-Haus zu Nürnberg 180

Figur
Niederländiſches Wohnzimmer 182
Der groſse Jagdſaal im Schloſſe Ambras bei Innsbruck 185
Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut 187
Feſtſaal im Schloſſe zu Fontainebleau 190
Saal im Schloſſe zu Heiligenberg 195
Küche im Muſeum zu Salzburg 198
Theil des ſogen. Fuggerſtübchens 200
Deutſche Wohnſtube (Gabr. Seidl) 210
Zimmer mit Eſchenholzvertäfelung im Zick'ſchen Hauſe zu Nürnberg 229
Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich . . 235
Das Atelier des † Hans Makart zu Wien . . . 237
Wohnzimmer des † Franz von Seitz zu München 239
Schlafzimmer im ſtädt. Muſeum zu Salzburg . . 241
Partien eines Wohnzimmers (Hirth) . . 242 & 243
Saal mit Freitreppe und Erkerempore (Hirth) . . 245
Speiſezimmer, Spätrenaiſſance (Fleiſchmann) . . . 246
Entwurf zu einem Herrenzimmer (Felix) 248
Erkerdekoration mit flankirenden Bücherſchränken (Pöſſenbacher) 252
Wohnzimmer (W. Felix) 253
Dekorationsſtudie zu einem Herrenzimmer (W. Felix) 254
Niederländiſches Wohnzimmer (Iſſelburg) 264
Kneipzimmer (W. Felix) 266
Aus dem Hauſe des Herrn Kaulbach in München (Gedon) 268
Erkerdekoration (W. Felix) 270
Zimmer mit eingeſetztem Erkerſtübchen (Seidl) . 273
Der goldene Saal im Rathhaus zu Augsburg (Holl) 275
Erkerzimmer (A. Pöſſenbacher) 276
Aus dem ſtädt. Muſeum zu Salzburg 277
Korridor im Hauſe der Freifrau von Stauffenberg 278 & 279
Wirthſchaftsſtube im Wirthshauſe zu Reichertshauſen 280
Küche (L. Meggendorfer) 284
Skizze zu einem Wohnzimmer (Seidl) 287
Interieur in einem vornehmen franzöſiſchen Hauſe (Boſſe) 291
Franzöſiſches Interieur nach Abr. de Boſſe . . . 295
Partie aus einem niederländ. Zimmer (v. d. Venne) 301
Wohnzimmer (Hirth) 309
Franzöſiſches Interieur um 1640 (Abr. de Boſſe) . 310
Zimmeranſicht nach einem Bilde des Gonzales Coques 313
Das Piquetſpiel nach einem Gemälde von Kaſp. Netſcher 316
Interieurs von Jean Le Pautre . . . 322, 325, 326
Darſtellung eines Salons im flachen Barockſtil (Sal. Kleiner) 337
Entreſol und Beletage (Meiſſonnier) 346
Gartenpavillion (Cuvilliés) 348
Saal im Schloſſe Bruchſal (Neumann) 352
Zimmerdekoration (Meiſſonnier) 347
Figur
Kamin- und Spiegeldekoration (Meiſſonnier) . . 351
Pariſer Interieurs (Gravelot) 355, 360
Zimmer eines Malers (Chodowiecki) 357
Deutſche Interieurs (Chodowiecki) 358, 359, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370.
Interieur im Louis XVI.-Stil (Delaunay) 362
Pariſer Interieurs (Moreau) . . . . 362, 365.

Wand- und Vorhangdekorationen, Holztäfelungen, Wandmalerei.

Gruppe von Dekorationsgegenſtänden (Hirth) . . 77
Antike Wandmalerei aus Pompeji 82
Wanddekoration (Burgkmair) 88
Aus den Loggien im Vatikan (Raffael) 91
Illuſtration aus der Hypnorotomachia des Poliphilo 100
Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz . . . 104
Vertäfelung in dem Bürgermeiſterzimmer des Rathhauſes zu Amberg 141
Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier 151
Täfelung des Saales im Haffner'ſchen Hauſe in Rothenburg 164
Wandvertäfelung im Spieſshof zu Baſel 166
Vertäfelung aus dem Fembo-Haus zu Nürnberg . 179
Wandmalereien auf der Trausnitz bei Landshut 186, 188
Vertäfelungen aus dem Schloſſe Velthurns . 194, 217
Entwurf zu einer Plafondmalerei (Bern. Poccetti) . 220
Zimmerdekoration (Kayſer & v. Groſsheim) . 288, 289
Grotesken-Panneau zur Ausführung in Malerei (Berain) 328
Vergoldete Konſole (Berain) 330
Fenſterdekoration (Paul Decker) 336
Dekorations-Skizze (Schübler) 338
Wanddekoration mit Alkoven (Nic. Pineau) . . . 339
Panneau in Gewebe oder Wandmalerei (Gillot) . 340
Wanddekoration (Oppenort) 344

Decken (Plafonds).

Holzplafond mit gemalten Ornamenten (Hopfer) . 84
Decke aus dem Rathhauſe zu Rothenburg . . . 90
Gemalte Decke aus dem Cambio zu Perugia . . 122
Venezianiſche Decke 129
Skizzen für Holzplafonds nebſt maleriſchen Details (Serlio) 135, 136, 137, 138, 168, 169, 170, 171
Decken aus dem Hauſe der Agnes Sorel . . 142, 143
Entwurf zu einem Plafond (italieniſch) 150
Holzplafond im Schloſſe Ambras bei Innsbruck . 158
Entwürfe zu Holzplafonds (Seidl) 177, 178
Holzplafonds mit gemalten Füllungen (Hirth) 189, 213
Entwurf zu einem Holzplafond (Seidl) 321
Entwurf zu einem Plafond (Le Pautre) 323
Theil eines gemalten Plafonds (Oppenort) . . . 341
Theil eines ſtuckirten Plafonds in Bruchſal . . . 350

Thüren und Portale.

Thüre im Schloſſe Runkelſtein bei Bozen . . . 7
Thüre in der neuen Reſidenz zu Landshut . . . 105

Figur
Portal in Biberach 120
Thüre in der Bibliothek des Schloſſes zu Tübingen 124
Holzportal aus dem Schloſſe zu Donauwörth . . 128
Thüre im Ehingerhof, Ulm 162
Zimmerthüre, Entwurf von Seidl 281

Oefen und Kamine.

Marmor-Kamin in Urbino 116
Entwurf zu einem reichen Marmorkamin (Holbein) 121
Grüner Kachelofen aus Kislegg 144
Bunter Majolika-Ofen aus Oberſtraſs 156
Thonofen aus Tirol um 1570 167
Kamin in der Burg Schwöbber 192
Marmorkamin im Dogenpalaſt zu Venedig . . . 207
Grünglaſirter Ofen 224
Entwurf zu einem Kamin (Dietterlin) 225
Groſser buntglaſirter Ofen (Pfau) 227
Ofen im Germaniſchen Muſeum 293
Entwurf zu zwei verſchiedenen Kaminen (Decker) 335
Kamin mit Spiegelauffatz (Briseux) 345
Gelbglaſirter Thonofen (Rococo) 356

Schränke, Büffets, Anrichten etc.

Gothiſche Schränke (German. Muſeum) . . . 23, 24
Vierthürig. goth. Schränke (Nationalmuſeum) . 28, 55
Gothiſche Kredenzſchränke (Büffets) 56, 57
Etagenſchrank, franz. Arbeit 99
Kredenzſchrank, deutſche Arbeit 112
Vierthür. Schrank (Frührenaiſſance) 119
Büffet (C. Fröhlich) 126
Entwurf zu einem Schrank (H. S.) 130
Büffet nebſt Durchſchnittzeichnung . . . 153, 154
Deutſches Kabinet (Ebenholz und Elfenbein) . . 196
Niederländiſcher Büffetſchrank 201
Kredenzſchrank auf Schloſs Roſenberg 218
Schrank im Nationalmuſeum 230
Büffet, niederdeutſche Arbeit 274

Kleine Käſtchen und diverſe Möbel.

Gothiſches Schmuckkäſtchen 9
Gothiſches Sakramenthäuschen 18
Gothiſches Schmuckkäſtchen von Eiſen 44
Gothiſches Schmuckkäſtchen aus Holz 65
Gothiſches Sakramenthäuschen 70
Gothiſcher Studierpult 71
Bandwirkerrahmen (k. Muſeum in Berlin) . . . 127
Möbel der Spätrenaiſſance 223
Spinett im Kenſington-Muſeum 236
Käſtchen in Ebenholz 238
Dreifuſs aus Schmiedeeiſen 240
Guſseiſernes Käſtchen 267
Nachtkäſtchen (Meggendorfer) 272
Fuſsſchemel (Meggendorfer) 296
Nachttiſch und Kinderſtuhl (Seidl) 307, 308

Figur
Gueridon mit Büſte (Radſpieler) 324
Verſchiedene Entwürfe zu Möbeln (Boulle) . . . 331
Vergoldeter Gueridon (Berain) 333

Sitzmöbel.

Frühgothiſcher Feldſtuhl 11
Italieniſcher Klappſeſſel (gothiſch) 43
Gothiſcher Studierſitz mit Schreibzeug und drehbarem Büchergeſtell 48
Gothiſche Sitzbank 72
Aus Holbein's altem Teſtament 85, 86
Aus dem »Theuerdank« (Schäuffelein) 94
Aus Holbein's »Todtentanz« 106
Italieniſche Sitzbänke 115
Armſtuhl aus Nuſsbaumholz 133
Armſtuhl, Ende des 16. Jahrhunderts . . . 183, 184
Lehnſtuhl, deutſche Spätrenaiſſance 199
Geſchnitzte Stühle, ital. Spätrenaiſſance . . 221, 222
Stuhl, deutſche Spätrenaiſſance 228
Deutſcher Stuhl, Anfang des 17. Jahrh. 234
Stühle nach Peter Candid 255, 256
Stühle nach Vredemann de Vries . . . 257 bis 263
Franzöſiſche Stühle (Louis XIII.) 282, 283
Sitzmöbel aus Rubens' Atelier 290
Spaniſcher Stuhl mit Ueberzug aus gepreſstem Leder 317
Gepolſterte Sitzbank nach A. Boſſe 319
Armſtuhl, Louis XIV. 332
Kanapee (Meiſſonnier) 349

Tiſche.

Gothiſche Tiſchplatte (German. Muſeum) . . . 10
Gothiſcher Tiſch 27
Aus Holbein's »Todtentanz« 101
Entwurf zu einem Tiſch (Du Cerceau) 208
Gothiſirende Tiſche der Spätrenaiſſance . . 214, 215
Tiſch mit geſchnitzten Füſsen 231
Tiſch und Stuhl (Grulich) 244
Italieniſcher Tiſch 249, 250, 251
Tiſch und Stühle um 1640 304
Damentoilette-Tiſch (Boſſe) 318
Entwurf zu drei verſchied. Konſoltiſchen (Berain) 329
Konſoltiſche (Meil) 354

Betten.

Aus dem »Spiegel menſchlicher Behaltniſs« . . 51
Gothiſche Himmelbettſtatt (Viollet-Le Duc) . . . 64
Aus Holbein's »Altem Teſtament« 87
Die Viſion der Sibylle (Burgkmair) 89
Aus dem Poliphilo 92
Aus den Heiligen des Hauſes Oeſterreich (Burgkmair) 93
Aus Holbein's »Todtentanz« 103
Nach einem Holzſchnitt Hans Schäuffelein's . . 111
Prachtbett nach Peter Flötner 125
Entwurf aus dem Basler Muſeum 139

Figur
Entwürfe von Peter Flötner 146, 163
Entwurf von Androuet du Cerceau 197
Himmelbettſtatt, deutſche Arbeit 209
Himmelbettſtatt, deutſche Spätrenaiſſance . . . 226
Bett, aus Königsberg-Tachau 286
Entwürfe von Rud. Seitz 297, 298
Reiches Bett von Daniel Marot 334

Beleuchtungsgeräthe.

Gothiſcher Kronleuchter aus Schmiedeeiſen . . . 30
Leuchterweibchen in der Ambraſer Sammlung . 32
Ampel aus S. Marco in Venedig 74
Leuchterweibchen im Rathhauſe zu Sterzing . . 145
Standleuchter aus Band- und Rundeiſen 157
Eiſerner Wandleuchter 212
Silberne, vergoldete Leuchter 232, 233
Kronleuchter aus Bronze in der Nicolaikirche zu Kiel 247
Kronleuchter für Gas (Gedon) 271
Petroleumlampe (Kellner) 292
Wandleuchter aus Bandeiſen 311

Gläſer, Trink- und andere Gefäſse.

Arabiſche Vaſe aus der Alhambra 2
Perſiſches Metallgeräth 3
Perſiſche Surahé in Fayence 4
Indiſches Silberflacon 12
Indiſche Zinngefäſse 13, 14
Gothiſche Weinkanne aus dem Muſeum zu Baſel . 19
Indiſche Thongefäſse 21
Silberner vergoldeter Deckelpokal, Späthgothik . 34
Gothiſcher Pokal aus Silber 37
Gothiſches Kleingeräth 45, 46, 47
Gothiſches Kirchengeräth 59, 60, 61
Römiſch antiker Trinkbecher 78
Römiſch antiker Miſchkeſſel 79
Der ſogen. Merkel'ſche Tafelauſſatz (Jamitzer) . . 140
Emaillirte Schale 155
Fayence-Gefäſs von Bernh. Paliſſy 159
Zuckerdoſe mit Zange, Löffel und Deſſertmeſſer (Kellner) 191
Weinkühler (Kellner) 193
Farbige Thongefäſse und Gläſer 202
Vaſen von Stefano della Bella 320

Rahmen.

Bildrahmen im Landauer Kloſter in Nürnberg (Dürer) 114
Skizze zu einem Toilette-Spiegelrahmen (Holbein) 123
Geſchnitzter Barock-Spiegelrahmen (Mutter) . . 306

Muſikaliſche Inſtrumente.

Figur
Pianino (Rud. Seitz) 269
Nach einem italieniſchen Gemälde auf einem Spinett 285
Die Klavierſpielerin (Hollar) 294

Stoff-, Tapeten- und Teppich-Muſter, Bordüren und Leinenſtickereien.

Arabiſcher Teppich im kgl. Muſeum zu Berlin . 5
Perſiſcher Teppich von Haas & Söhne, Wien . . 38
Doppelwappen mit Helmdecke, deutſche Stickerei 39
Gewebte Wandbekleidung der frühen Gothik . . 62
Kleiner Wandteppich (genähte Arbeit) 73
Sammtbrokat (Frührenaiſſance) 76
Tapeten-Muſter aus Dürer's Schule 95
Tapetenſtoff um 1580 181
Tiſchdecke und gewebte Wandbekleidung . . . 211
Tiſchtuchborten, deutſch 219
Gewebte Bordüren um 1640 . . . . . . 299, 300
Velours-Tapete von Ballin in Paris 312
Stoffmuſter um 1630 . . . . 314, 315

Verſchiedenes.

Gothiſche Schmiedeeiſen-Ornamente 17
Gothiſcher Hausaltar 26
Spätgothiſches Pflanzenornament 33
Gothiſches Thürbeſchläge 35, 36
Schlüſſelſchild von Schmiedeeiſen 41
Verſchiedene Dekorationsſtücke 49
Statuetten etc. nach Cranach 52, 53, 54
Konſolfiguren aus dem alten Rathhausſaal zu München . . . . 66—69
Römiſcher Opferſtein 83
Zwölftheiliger Farbenkreis 98
Cartouche nach Theod. de Bry 107, 108
Entwurf zu einer Standuhr (Holbein) 147
Bandornamente der italieniſchen Hochrenaiſſance 149
Hausglocke aus Hallſtadt 161
Deutſche Thürſchlöſſer, Spätrenaiſſance . . 203—206
Standuhr von Bronze und vergoldet 216
Wanduhr (Seitz & Seidl) 265
Waſſerbehälter im Kameralamte zu Ulm . . 302, 303
Kleine Standuhr aus Bronce (Jagemann) 305
Deutſche Wanduhr im Barockſtil 327
Wanduhr (Oppenort) 343
Entwürfe zu Bronzeleuchtern und Metallbeſchlägen (Oppenort) 342
Standuhr (Hoppenhaupt) 353

VERZEICHNIS DER VOLLTAFELN

Nach Seite

1. Gotiſches Schlafzimmer in der landesfürſtlichen Burg in Meran . . . 16
2. Spätgotiſche Dekoration aus dem Ritterſaal der Veſte Hohenſalzburg. Ende des 15. Jahrhunderts 72
3. Interieur der deutſchen Renaiſſance, aus Schloſs Tratzberg in Tirol. 16. Jahrhundert 168
4. Interieur aus dem Palazzo Lodron in Trient 264
5. Tiſch und Standuhr im Stil Louis XIV. Aus dem Hauſe des Verfaſſers Georg Hirth in München 384
6. Kamin und Wanddekoration im Stil Louis XV. Aus dem Hauſe der Madame d'Yvon in Paris 408
7. Rococo-Dekoration. Aus dem Wohnhauſe des Verfaſſers Georg Hirth in München 416
8. Salondekoration im Stil Louis XVI. Aus dem Hauſe der Madame d'Yvon in Paris 440

Was wollen alle unſere Kunſtbeſtrebungen ſagen, wenn ſie nicht ſchlieſslich dem deutſchen Bürgerhaus, dem beſten Hort unſerer Tugenden, zu Gute kommen!

EINLEITUNG.

IMMER mehr hat ſich ſeit Jahren in mir die Ueberzeugung befeſtigt, daſs unter den Bedingungen, die zur Hebung unſeres wirthſchaftlichen Lebens zuſammenwirken müſſen, die Heranbildung eines guten nationalen Geſchmackes eine hervorragende, vielleicht die vornehmſte Stelle einnimmt. Inſofern handelt es ſich hier allerdings um eine volkswirthſchaftliche Frage, welche freilich durch den Zauber der Kunſt verklärt und dem unerquicklichen Intereſſenkampf zwiſchen Freihandel und Schutzzoll ſo weit als denkbar entrückt iſt.

Greifbarer indeſſen noch als für die Induſtrie und für die Volkswirthſchaft im Allgemeinen iſt die Bedeutung der Frage für unſer Privatleben. Die Aelteren unter den geehrten Leſern werden mich vollkommen verſtehen, wenn ich ſage: Es gibt Stunden und Tage, in denen uns die äuſsere Welt mit ihren Enttäuſchungen gründlich vergällt iſt, in denen wir kummerbeladen und lebensmüde das Treiben der Menſchen grau in grau ſehen. Die Glücklichen, welchen in ſolchen

1] Gemach im Geſchmacke des 12. Jahrhunderts. (Romaniſch.) Nach Viollet le Duc.

gedrückten Stimmungen ein ſtarker Gottesglaube einzig und allein über alle Gemüthsnoth hinweghilft, ſind gezählt; wir »Menſchen« ſuchen doch immer wieder nach ſinnlichen Eindrücken, welche uns die trüben Gedanken verſcheuchen helfen. Der Eine findet Erlöſung auf Bergeshöhen und in Waldesduft, der Andere in der Harmonie der Töne, der Dritte in den Gebilden der ſichtbaren Kunſt. Wohl mögen die Linderungen, die wir uns ſo verſchaffen, wie unſer ganzes Leben nur auf einem glücklichen Wechsel des Wähnens beruhen; aber ein *leerer* Wahn iſt es doch nicht, wenn wir damit neue Kraft und neues Hoffen gewinnen. Ja dieſe Wahnfähigkeit, wenn ich ſo ſagen darf, bildet für den civiliſirten Menſchen eine ebenſo nothwendige Verſicherung gegen die Ungunſt des Schickſals, wie die Verſicherung gegen die Gefahren des Feuers und der Verarmung.

In dieſem Zauberkreiſe nun, in welchen uns eine gute Erziehung einführen und in dem uns eigenes Bemühen heimiſch machen kann, ſollte die *künſtleriſche Geſtaltung unſerer Häuslichkeit* gewiſſermaſſen den Mittelpunkt, das erwärmende Herz bilden. Im Hauſe ruhen wir aus von des Tages Laſten, hier leben wir mit den Liebſten, die wir auf der Welt haben, hier legen wir alle guten Keime in die Herzen unſerer Kinder. Ja wäre es nur dies Eine, handelte es ſich auch nur darum, unſere *Kleinen* ſpielend in das Reich des Schönen einzuführen, von frühester Jugend

2] Arabiſche Vaſe aus der Alhambra. Nach einer Photographie von J. Laurent in Madrid.

3] Persisches Metallgeräth.

4] Persische Surahé in Fayence.
(Sammlung Schefer.)

an ihr Auge für kunstvolle Formen- und Farbenharmonie empfänglich zu machen, so wäre für jeden Familienvater schon Anlass genug gegeben, auf die häusliche Einrichtung die grösste Sorgfalt zu verwenden. Leider geschieht dies nur in seltenen Ausnahmefällen, und der Grund für diese Unterlassungssünde ist keineswegs nur in den äusserlichen, d. h. dem pekuniären, sondern vielmehr in dem inneren Unvermögen zu suchen, d. h. in dem Mangel an gutem Geschmack.

Mit dem Geschmack in Sachen der bildenden Künste, zu welchen ja auch die Zimmerdekorationskunst in erster Linie gehört, hat es eine besondere Bewandtniss. Da glaubt Einer etwas Geistreiches zu sagen, wenn er die beliebte Redensart im Munde führt: »Die Geschmäcker sind verschieden«. In Wirklichkeit hat der Mann vielleicht keine Spur von Verständniss, vielleicht nicht einmal eine natürliche Begabung für das, was wir auf diesem Gebiete »guten Geschmack« nennen. Weil aber solche Leute, namentlich wenn sie sonst mit Recht oder Unrecht sich eines höheren gesellschaftlichen Ansehens, eines gewissen moralischen oder metallenen Gewichtes erfreuen, weil solche Leute durch ihr unreifes Urtheil, durch ihre Unwissenheit und Blindheit sehr viel Schaden anrichten, so kann es nicht nachdrücklich genug betont werden, dass der gute Geschmack Einem nicht wie eine

5] Arabifcher Teppich im kgl. Mufeum zu Berlin. Von Georg Pencz.

gebratene Taube in den Mund fliegt, fondern das Gefammtergebnifs einer glücklichen Begabung und forgfältigen Erziehung ift, und dafs fich eine gewiffe Höhe der Anfchauung nicht erreichen läfst ohne Fleifs, Nachdenken und Begeifterung. Gerade für die Zimmerdekoration, bei welcher eine fo grofse Maffe von hiftorifchen, äfthetifchen und technifchen Gefichtspunkten in Betracht kommt, müffen wir den

6] Gemach im Geschmacke des 13. Jahrhunderts. (Uebergang vom Romanischen zum Gothischen.) Nach Viollet le Duc.

Anspruch der *Vornehmheit* des Urtheils erheben. Während die Schönheiten der Musik sich mit einschmeichelnder Zudringlichkeit in die Seelen selbst barbarischer Zuhörer schmiegen, während die Poesie bei einigermaßsen lebendigem Vortrag ihres tiefen Eindruckes auch auf hölzerne Gemüther nicht verfehlt, will die Muse der Formen- und Farbenphantasie recht eigentlich erobert sein. Sie ist eine spröde Göttin, die ihr innerstes Wesen nur dem Eingeweihten offenbart. Dann aber ist sie auch verschwenderisch mit ihrer Gunst! Ohne an unsere menschlichen Schwächen und Leidenschaften zu appelliren, bescheiden und geräuschlos, und dennoch bezaubernd und berauschend spiegelt sie durch das kristallklare Auge in unserer Seele eine Welt wieder, deren heitere Ruhe mit der Zeit unser ganzes Wesen durchdringt, unser gesammtes Denken und Empfinden adelt.

Das tiefere Verständniss für künstlerische Dekoration ist aber desshalb so schwierig, weil jeder ihrer Bestandtheile seine besondere Geschichte und Ueberlieferung hat. Der Formen- und Farbenreiz z. B. eines feurigen Sonnenuntergangs, eines gewitterbeladenen wilden Gebirgsthales oder einer mondbeleuchteten Meeresküste wirkt ganz unmittelbar, er bedarf kaum einer Auslegung, wir stehen bewundernd vor der unbeugsamen Natur und überlassen uns dem überwältigenden Eindrucke ihrer machtvollen Erscheinung. Die Natur hat mit einem Worte keinen

7] Thüre im Schloſſe Runkelſtein bei Bozen. (Frühgothiſch.) Aufnahme von L. Romeis in München.

8] Gemach im Geſchmacke des 14. Jahrhunderts. (Frühgothiſch.) Nach Viollet le Duc.

»Stil« und was wir ihre Geſetze nennen, das iſt doch nur eine menſchliche Abſtraktion; die Natur arbeitet nicht nach Ueberlieferungen, ſie iſt immer elementar, ſie iſt in jedem Momente ſo weil ſie ſo iſt, rückſichts- und ſchrankenlos und über alle Kritik erhaben.

Nicht ſo die Gebilde von Menſchenhand. Hier iſt der Zweifel nicht nur möglich, ſondern auch berechtigt. Wir fragen uns: *warum* iſt Das ſo, *wie* iſt man dazu gekommen, Das ſo zu machen, und könnte es anders nicht beſſer ſein? Und nun kommt die Kunſtgeſchichte und ſagt uns, wie vor Jahrhunderten und Jahrtauſenden von ruhmgekrönten Künſtlern und von ſolchen, deren Namen mit ihren Gebeinen längſt verwehet ſind, wie von unſeren Urahnen und von längſt verſchollenen Völkern die ähnlichen Dinge anders, vielleicht ſchöner gebildet wurden. Je weiter man ſich in's Einzelne vertieft, deſto gröſser wird die Zahl der Vergleichungspunkte und Streitfragen. Wie wir noch heute an unſeren Gebäuden, ja an unſeren Vertäfelungen, Schränken und Geräthen die Verhältniſſe der faſt dreitauſendjährigen Säulenordnungen der alten Hellenen beobachten, ſo hat ſich im Laufe der Zeit eine ganze Maſſe von Geſetzen und Regeln der dekorativen Kunſt angeſammelt, welche zwar in fortwährender Umdeutung und Neubildung begriffen ſind, welche gleichwohl aber immer auf's Neue zur Kritik herausfordern. So erſcheint dem Eingeweihten die künſtleriſche Geſtaltung eines Wohnraumes

9] Gothiſches Schmuckkäſtchen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Im Beſitze der Frau J. Gilmer in Thalheim.

gewiſſermaſsen als ein kulturgeſchichtlicher Mikrokosmos, bei deſſen Aufbau und Beurtheilung unſer eigener Schönheitsſinn faſt unwillkürlich von alten Ueberlieferungen beeinfluſst, wo nicht geleitet und leider oft genug in die Irre geführt wird.

In der That gehen denn die Anforderungen, welche der gute Geſchmack in dieſen Dingen an jeden Einzelnen ſtellt, weit über das augenblickliche Durchſchnittsverſtändniſs ſelbſt unſeres »hochgebildeten« Publikums hinaus. Indeſſen

10] Gothische Tischplatte, in Eichenholz geschnitzt, im Germanischen Museum zu Nürnberg.

ist der Fortschritt unverkennbar, und ich neige zur Annahme, dass schon die nächsten Jahrzehnte das Ansehen einer verfeinerten künstlerischen Geschmacksrichtung auch in solche Kreise hineintragen werden, in denen wir bisher nur barbarischen Nützlichkeitsanschauungen zu begegnen gewohnt waren. Was mich zu dieser Hoffnung berechtigt? Erstens: Nach langem planlosem Umherirren sind wir auf und daran, uns eine bestimmte stilvolle Formenwelt anzueignen; zweitens:

11] Gothifcher Feldftuhl von Holz mit Broncebefchlägen und Elfenbeinfchnitzwerk, 14. Jahrhundert. (Frauenftift auf dem Nonnberge bei Salzburg.)

den feit einem Menfchenalter gemachten riefigen Anftrengungen zur Ausftattung unferes öffentlichen Lebens ift nothwendig ein Rückfchlag in der Weife gefolgt, dafs der deutfche Menfch fich wiederum dem Urquell feines Heils, dem Haufe, zuwendet; und endlich drittens: bei manchen Induftriezweigen, welche in den letzten Jahrzehnten zu koloffalen Lieferungen angehalten waren, ift eine Ebbe in der Nachfrage eingetreten — in erfter Linie dadurch, dafs unfer Eifenbahn-, Poft- und Telegraphenwefen nun doch einen gewiffen Abfchlufs erlangt hat, dafs das Heeresretabliffement vollendet ift und dafs für den gewerblichen Betrieb nicht mehr fo viele Neuanlagen erforderlich find. Diefen Erfcheinungen verdanken wir es, dafs trotz der augenblicklichen Knappheit unferer wirthfchaftlichen Verhältniffe, trotz der Zerftörungen der Krifis unfere *Kunftinduftrie* einen aufserordentlichen Auffchwung nimmt. Gelänge es aber den vereinten Anftrengungen der Gewerbetreibenden und des kaufenden Publikums, in diefer Bewegung auch nur einen annähernd den Zeiten der Renaiffance vergleichbaren Zuftand zu erreichen, fo wäre damit nicht nur ein grofser Gewinn für unfer ganzes Kulturleben, fondern auch ein grofser Triumph der Freiheit des Verkehrs und der modernen Staatsordnung zu verzeichnen.

Denn die Lebensbedingungen gerade des Kunftgewerbes find heutzutage nicht eben leichte. Wohl kommen ihm die Fortfchritte der Technik, der Arbeitstheilung, des leichten Verkehrs etc. zu Statten, aber dies doch nicht in dem Mafse,

12] Indiſches Silberflacon.

13] Indiſches Zinngefäſs; Bidrah-Arbeit.

14] Indiſches Zinngefäſs; Bidrah-Arbeit.

wie der Fabrikation von Gegenſtänden des Maſſenverbrauchs. Schon der Umſtand iſt von Nachtheil, daſs das feinere Kunſthandwerk nach Lage unſerer Produktionsverhältniſſe bisher nahezu auſser Berührung mit den beſcheideneren Bedürfniſſen geblieben iſt. Der Mangel an Seſshaftigkeit gerade unſeres gebildeten Mittelſtandes iſt ein anderer ſchwerwiegender Uebelſtand; oftmalige Umzüge, und wäre es auch in demſelben Orte, ſind für ſolide Ausſchmückung der Häuslichkeit nicht ermunternd. Tief eingewurzelte praktiſche Anſchauungen ſchlieſsen, man darf wohl ſagen für immer, die künſtleriſche Formbehandlung von manchen Gebieten ganz aus, auf denen dieſe früher Eminentes geleiſtet hat: ſo iſt mit dem Ständeweſen die kunſtgewerblich ſo wichtige Kleiderordnung gefallen, der Geiſt der modernen Kriegführung verbannt von Kanonen, Gewehren und Hiebwaffen allen phantaſtiſchen Zierrath u. ſ. w. Wie der Kaiſer mit dem ſchlichten Waffenrock und dem einfachen Helm des letzten Soldaten in die Schlacht reitet, ſo iſt unſer ganzes Leben ernſt, ſtramm, nüchtern geworden, eine Kette von unabweisbaren Pflichten. Sehr erſchwerend wirkt auch die Gewöhnung des Publikums an das Magazinweſen und die Ungeduld, mit der man lebt, ſieht und genieſst. Der Gewerbetreibende ſoll groſse Auswahl an fertigen Sachen darbieten, die »Einrichtung« ſoll über Nacht fertig werden: und welche Stilanforderungen werden dazu oft geſtellt! Heute

15] Der Befuch. (Interieur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.) Nach einem Kupferftich von Ifrael van Meckenen.

Gothik oder deutfche Renaiflance, morgen Ludwig XIV. oder Rococo, übermorgen wer weifs welcher Gefchmackmifchmafch! Wohl haben die Einfichtigeren unferer Kunftinduftriellen das richtige Stilgefühl, aber man läfst ihnen keine Ruhe, fich befchaulich in das glücklich erkannte Ideal einzuleben. Zum Glück fcheinen die Zeiten des Gründerthums und der Schwindelperiode vor der Krifis nicht fobald wiederzukehren, denn nichts ift gefährlicher für die erfolgreiche Weiterentwickelung als eine plötzliche maffenhafte, unvernünftig drängende und zahlende Nachfrage: fie

16] Gemach im Geſchmacke des 15. Jahrhunderts. (Spätgothiſch.) Nach Viollet le Duc.

verführt die Produktion, die naturgemäſs vorwiegend im Kleinbetrieb ruhen ſollte, in die Bahnen des Fabrikbetriebs und hinterläſst ſtatt der erhofften Blüthen nur Ruinen. Bedenken wir, daſs wir immer noch gewiſſermaſsen in der wiſſenſchaftlichen Ergründung ſtilvoller Schönheit leben, daſs wir in der Formenwelt, der wir nun huldigen, nicht aufgewachſen ſind, ſondern daſs wir Schritt vor Schritt fein bedächtig unſere uralten Vorbilder befragen müſſen, ſo leuchtet wohl ein, daſs eine Zeit ruhiger, nicht gerade üppiger wirthſchaftlicher Entwickelung für das Gedeihen der jungen Pflanze ſehr vortheilhaft ſein muſs. Und hier ſei es mir vergönnt, einige Sätze zu wiederholen, die ich vor einer Reihe von Jahren (1876) zur Empfehlung der Zeitſchrift des Münchener Kunſtgewerbe-Vereins niedergeſchrieben habe:

»Wenn wir wollen, ſo haben wir ein deutſches Kunſtgewerbe! Aber freilich bedarf es dazu der Anſpannung aller Kräfte; nicht genug, daſs Meiſter und Geſellen ſich rühren und eifrig beſtrebt ſein müſſen, in ihren Werkſtätten der Schönheit eine dauernde Heimath zu bereiten, — das geſammte Volk, voran die Gebildeten und Bemittelten, muſs Freude an ſchönen und edlen Formen gewinnen. Hier wie dort haben wir noch ein Werk der Erziehung vor uns; denn nur Wenigen iſt geläuterter Geſchmack als häusliches Erbe geworden, die Meiſten müſſen ihn durch unabläſſiges

17] Gothiſche ſchmiedeeiſerne Ornamente; aus der ehemals Soyter'ſchen Sammlung in Augsburg.

18] Gothiſches Sakramenthäuschen, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Sehen, Empfinden und Nachdenken erſt erwerben, der eine ſpielend, der andere mühſam, je nach der Begabung; aber lernen müſſen wir Alle, lernen und immer wieder lernen! Wer darüber noch im Zweifel ſein konnte, den muſste die 1876er deutſche Ausſtellung in München eines Beſſeren belehren. Schon der Umſtand, daſs unſer Verein ſein fünfundzwanzigjähriges Streben und Ringen durch eine nationale Ausſtellung zu krönen unternahm, in welcher den Werken unſerer Väter der *Ehrenplatz* angewieſen war, noch mehr aber der glänzende Erfolg dieſer für die deutſche Induſtrie geradezu epochemachenden Ausſtellung hat uns klar und deutlich die Wege gezeigt, auf denen es uns gelingen muſs, den alten Ruhm des deutſchen Kunſtgewerbes von Neuem zu gewinnen: Es iſt der Anſchluſs an die beſten Schöpfungen unſerer Altvordern! Da haben wir nicht nur Vorbild und Muſter in verſchwenderiſcher Fülle, da ruht auch die phantaſiebelebende Zauberkraft, die ſich nicht künſtlich erzeugen oder durch kalte Regeln erſetzen läſst. Durch die

Gothisches Schlafzimmer in der landesfürstlichen Burg in Meran. 15. Jahrhundert. Nach Photographie von Otto Schmidt in Wien.

19] Gothiſche Weinkanne, aus dem Muſeum zu Baſel.

Erkenntniſs der Wahrheit, daſs wir Groſses nur bei liebevollem und verſtändniſsinnigem Studium der Alten leiſten werden, haben wir einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan; und wenn nun vollends die Ueberzeugung Gemeingut wird, daſs wir unſer Heil in der deutſchen Renaiſſance des 16. und 17. Jahrhunderts zu ſuchen

haben, dann mufs es uns ja gelingen, über den unförmigen Moloch der Stil- und Gefchmacklofigkeit Herr zu werden«.

Mit der Hebung des Gefchmackes im Allgemeinen wird auch die Bethätigung desfelben bei öffentlichen Arbeiten Hand in Hand gehen. Mit vollem Recht wird ja über den, häufig geradezu unerhörten Mangel an künftlerifchem Verftändnifs bei den über öffentliche Bauten, Denkmäler etc. gefetzten Behörden und Körperfchaften geklagt. Um diefen Barbarismus zu begreifen, müfste man freilich eine Wanderung durch die Privatwohnungen der betr. Beamten, Volks- und Gemeindevertreter vornehmen. *Man kann nicht zu gleicher Zeit daheim ein Diogenes und im hohen Rathe ein Mäcenas fein.* Die öffentliche Bauthätigkeit früherer Zeiten war eben doch nur der Ausflufs derfelben feineren Gefchmacksrichtung, welche in der Häuslichkeit der Machthaber ihre Wurzeln hatte. Geht aber heute durch unfere Gefetzgebung und Verwaltung ein mehr volksthümlicher Zug, fo liegt darin nur eine Aufforderung mehr, auch die Gefchmacksbildung zu verallgemeinern. Reichthum ift keine unbedingte Vorausfetzung für den guten Gefchmack, fo wenig wie der Abfolutismus für die öffentliche Pflege der Kunft; denn die Schönheit kennt kein Anfehen der Perfon, fie verlobt fich dem, der offenen Sinnes um fie anhält, und als treue Lebensgefährtin verklärt fie auch die Mühfale des geplagten Mannes.

STIL UND IMITATION.

MAN ſagt wohl von einem Menſchen, daſs er einen guten oder ſchlechten Charakter beſitze; wollen wir aber zum Ausdruck bringen, daſs jemand ein eigenartiges und ſelbſtſtändiges, nach ehrenwerthen Grundſätzen ſich äuſserndes Weſen habe, ſo ſagen wir einfach: »Der Menſch hat Charakter«. Die Zweideutigkeit des Wortes wird vollends klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daſs ein Menſch mit ſehr ausgeprägtem, unbeugſamem *ſchlechtem* Charakter doch niemals »charakter*voll*«, im Gegentheil ſogar charakter*los* genannt wird. Ganz ähnlich verhält es ſich mit dem Worte »Stil« auf dem Gebiete der bildenden Künſte, und zwar ſowohl in ſeiner Anwendung auf die Künſtler ſelbſt, als auf ihre Gebilde, auf einzelne Erſcheinungen wie auf ganze Perioden und Epochen der Kunſtgeſchichte. Hienach nennen wir jede eigenartig durchgebildete Kunſtweiſe »Stil«, wir ſprechen von gutem und ſchlechtem, von edlem und gemeinem Stil; wir legen das Wort auch ſolchen Bildungen bei, welche uns nicht ſympathiſch ſind, ſofern nur ihre Zugehörigkeit zu einer eingebürgerten Kunſtweiſe objektiv feſtgeſtellt werden kann. Vom Standpunkte unſeres eigenen

20] Illuftration aus Hans Holbein's »Altem Teftament«.

Gefchmackes aber nennen wir vielleicht ein Produkt, welches den »Stil« z. B. der fogenannten Biedermännerzeit unverkennbar zur Schau trägt, doch nicht »ftil*voll*,« weil es unferen Anfchauungen von äfthetifcher Formgebung, von ftoffgerechter Behandlung etc. nicht entfpricht. In diefem fubjektiven Sinne können wir fogar dazu kommen, eine ganze, wenn auch kunftgefchichtlich feft etablirte Gefchmacksrichtung als eine »ftil*lofe*« zu bezeichnen; ja unfere Widerftandsfähigkeit gegen die mit unferen Idealen nicht harmonirenden Gebilde der fogenannten »hiftorifchen Stile« macht nicht zum geringften Theile *unferen eigenen Stil* aus.

»Stil« fchlechtweg ift alfo etwas Abftraktes: Es bedeutet gewiffermafsen eine Vereinigung von *Grundfätzen*, nach denen die menfchliche Phantafie fich mit der Natur abfindet, um ein neues Gebilde zu fchaffen. Die Grundfätze können gute, logifch richtige fein — aber fie find es nicht allein, welche einem Werke von Menfchenhand den Stempel künftlerifcher Vollendung aufdrücken. Vollendet *»fchön«* kann immer nur das einzelne Kunftwerk genannt werden — *einen »fchönen Stil« gibt es nicht.* Dem überlieferten oder erfundenen Stil tritt alfo in allen Fällen die individuelle Begabung und Fertigkeit des Künftlers hinzu, mit einem Wort das *Können.* Ein vollendetes Kunftwerk wird zwar niemals ftillos fein, — wohl aber ift in den ausgetretenen Bahnen eines jeden Stiles fehr viel Unfchönes, Unkünftlerifches gefchaffen worden.

In der vorftehenden Klarftellung liegt zunächft ein gewiffer Troft. Wir erfehen nämlich, dafs man nicht nothwendig eine neue Kunftweife zu erfinden oder auch nur eine alte wefentlich zu bereichern braucht, um dennoch fichere

21] Indiſche Thongefäſse.

Fühlung und künſtleriſchen Charakter zu gewinnen. Für unſer Zeitalter, das ſeine Triumphe auf dem Gebiete der exakten Wiſſenſchaften und der techniſchen Naturausbeutung feiert, iſt das ganz beſonders wichtig: dadurch, daſs wir uns an die beſten Kunſtweiſen vergangener Zeiten anlehnen, füllen wir gewiſſermaſsen die Leere in unſerer künſtleriſchen Produktion aus und lenken die auftauchenden neuen Kräfte in gedeihliche Bahnen. Es liegt aber in der obigen Klarſtellung auch eine Warnung: zu unterſcheiden zwiſchen dem, was uns gefällt, und dem, was wir als Vorbild für eigenes Schaffen nehmen ſollen.

Wir ſchwelgen in der Entdeckung alter Kunſt und Schönheit. Da iſt kein auch noch ſo entlegenes Zeitalter, deſſen Kulturarbeit uns nicht irgend eine künſtleriſche Seite darböte. In den primitiven Geräthen der Pfahlbauern ſogar ahnen wir das Walten künſtleriſcher Begabung; um wie viel mehr zollen wir unſere Bewunderung den kunſtgeübten Händen, deren Werke wir in dem Jahrtauſende alten Schutt altaſiatiſcher und althelleniſcher Kultur finden. Was uns der vollendete Stil der Römer, dann das chriſtliche Alterthum, was uns das Mittelalter im Oſten und Weſten, was uns endlich die »Wiedergeburt« der Antike im 16. Jahrhundert mit ihren Ausläufern, dem Barocco, Rococo, Rocail und Zopf, was uns Indier, Chineſen und Japaneſen darbieten — Alles zieht uns an, ſofern wir darin Offenbarungen jenes göttlichen Talentes erkennen, welches ſelbſt die Materie mit dem Hauche der Unſterblichkeit zu berühren vermag.

Mit diefer Vielfeitigkeit des kunfthiftorifchen Intereffes hält die Nachahmungsluft faft gleichen Schritt. Das ift an fich kein befremdlicher Vorgang. Es hat niemals eine hohe Kunft gegeben, die nicht auf den Schultern einer voraufgegangenen, verhältnifsmäfsig hohen Entwickelung geftanden hätte. Und gerade die Renaiffance des Cinquecento zeigt uns, wie auch auf dem Wege der Wiederentdeckung, der Forfchung und Schatzgräberei eine längft untergegangene Kunft neue kräftige Triebe anfetzen konnte. Im Gegentheil, dafs wir heute fo eifrig danach trachten, die alten Herrlichkeiten in unfer Alltagsleben herüberzunehmen und damit unfer Heim zu fchmücken, unfere Bedürfniffe zu adeln — gerade das ift ein glückliches Zeichen für die Zukunft unferer Kunftbeftrebungen. Nur fcheint es mir, als ob wir bei der Ueberfluthung mit antiquarifchen Vorbildern der Gefahr einer, — fagen wir einer »*Ueber-Reproduktion*« ausgefetzt wären, welche die vielverfprechenden Keime einer neuen eigenen Schaffenskraft faft zu fchädigen droht.

Ich meine damit nicht, dafs wir uns gegen irgend einen hiftorifchen Stil aus nationalen Gründen oder gemeinen Nützlichkeitsrückfichten grundfätzlich ablehnend verhalten follten; warum follen wir nicht das Schöne, uns Anmuthende nehmen, wo wir es finden? Nein, meine Bedenken richten fich zunächft nur gegen die »fklavifche Nachahmung«, und zwar wiederum nur unter einer ganz beftimmten Vorausfetzung. Denn wer wollte auch die reine Kopie fchlechtweg verdammen? fie ift eine treffliche Schule der Gefchmacksbildung, eine Quelle unverdorbenen Genuffes und guter Lehre. Aber es giebt eine Grenze, über welche hinaus die Kopie nicht mehr ftatthaft ift: da wo der Anfpruch felbftftändiger Kunftübung erhoben wird.

Der geiftige Gehalt jedes originalen Kunftwerkes fetzt fich zufammen einestheils aus dem, was der Künftler der Natur, der Wirklichkeit entlehnt, und anderntheils aus dem, was er aus eigener oder fremder Phantafie hinzugefügt hat. Jedes Kunftwerk ift gewiffermafsen ein Triumph der Phantafie und der menfchlichen Hand über die Natur — und doch auch wieder eine Verherrlichung, eine Art Apotheofe der Natur felbft. Doch nicht blos aus dem Ueberwiegen des einen oder des anderen jener beiden Faktoren, nicht blos aus der Verfchiedenheit der Talente und individuellen Neigungen erklärt fich die unendliche Vielartigkeit der Kunftwerke. Wir beobachten auch, dafs die Künftler ganzer Perioden und Epochen von gewiffen Phantafien und Idealen beherrfcht waren, und ebenfo begegnen wir von Zeit zu Zeit allgemeinen Veränderungen in der Naturanfchauung und -Wiedergabe. Infofern fprechen wir von dem »Stil« einer ganzen Zeit und wenn

22] Die Begrüſsung im Zimmer. (Gothiſcher Stil, Ende des 15. Jahrhunderts.) Von Martin Zaſinger.

wir Kunſtwerke vergangener Zeiten ſrei reproduziren oder zu Vorbildern nehmen wollen, ſo müſſen wir uns nicht allein in die Phantaſie, in die Symbolik und den idealen Formalismus ihrer Urheber, ſondern auch in deren Naturauffaſſung zurückempfinden — wir müſſen auch die Wirklichkeit mit *ihren* Augen zu ſehen und mit *ihrer* Manier wiederzugeben vermögen. Die letztere Vorausſetzung halte ich für die ausſchlaggebende, weil es verhältniſsmäſsig viel leichter iſt, ſich in fremde Ideale und Phantaſien hineinzudenken, fremde Prinzipien zu begreifen und zu adoptiren, als die Natur durch fremde Augen zu ſehen und

23 & 24] Gothifche Schränke. 15. Jahrhundert. Germanifches Mufeum in Nürnberg.

gewiffermafsen mit fremden Händen nachzubilden. Der Unterfchied zwifchen dem einen und dem anderen Intuitionsvermögen ift im Grunde der Unterfchied zwifchen Verftehen und Können.

Wie ungereimt anfcheinend — und doch wie natürlich: wir bewundern ein romanifches Säulenkapitäl oder eine gothifche Grablegung, wir erkennen darin Werke hervorragender Künftler, welche vielleicht den Rafael und Michelangelo an Begabung nicht nachftehen konnten; wir machen uns, um diefer Werke recht froh zu werden, von allen modernen Vorurtheilen los und verfetzen uns mit inniger Hingebung ganz in den Geift, in die religiöfen Vorftellungen und in die Kunftweife der ehrwürdigen alten Meifter. Das Alles gelingt uns auf dem Wege der Reflexion mit einer guten Dofis deffen, was man »Herz« nennt. Sobald aber der moderne Künftler, bei allem Verftändnifs für den Kunftwerth jener Werke, Aehnliches zu fchaffen verfucht, fteht er rathlos da: fein Werk wird zur herzlofen, unwahren Karikatur, es gelingt ihm nicht, fich in derfelben Kunftfprache überzeugend auszudrücken, die doch aus den alten Werken fo deutlich zu ihm redete. Warum? Weil

25] Gothiſches Interieur, Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert. Holzſchnitt von Albrecht Dürer, darſtellend: Das Haupt Johannes des Täufers.

er nicht in Wirklichkeit die kindliche Unſchuld, die Naivetät und Eigenart der *Naturauffaſſung* beſitzt, welche eben den »Stil« jener Werke ausmacht.

So iſt es denn eine unumſtöſsliche Wahrheit nicht blos im geſellſchaftlichen Verkehr, ſondern auch in der bildenden Kunſt, daſs man das Naive wohl ſchätzen, aber nicht imitiren darf, wenn es nicht innerlich wahr und der ungezwungene Ausdruck *eigenen* Empfindens und Könnens iſt. Jeder tüchtige, zielbewuſste Maler oder Bildhauer hütet ſich daher wohl, eine ihm vielleicht ſehr ſympathiſche, aber doch nicht geläufige Vortragsweiſe zu affektiren. Mit anderen Worten: Als direkte Vorbilder für unſere Kunſt dürfen wir nur ſolche ältere Werke benutzen, welche in Bezug auf Naturauffaſſung und Vortragsweiſe unſere eigene Sprache oder doch ein derſelben verwandtes Idiom ſprechen. Dadurch ſind für die groſse Mehrzahl unſerer heutigen Künſtler als »Vorbilder« im engeren Sinne des Wortes von vornherein faſt alle Werke ausgeſchloſſen, welche den Stempel der Kindlichkeit oder des Verfalles des Naturſtudiums an ſich tragen.

Aber — ſo höre ich fragen — was hat denn dieſe in der »hohen« Kunſt ganz berechtigte Rückſicht mit dem Kunſtgewerbe, mit der Architektur, mit der Ornamentik und Dekoration zu ſchaffen? Was geht dieſe ſchmückenden, tändelnden Künſte, in welchen Alles »überlieferte Stiliſirung« iſt, überhaupt noch die Natur und die gröſsere oder geringere Unbefangenheit der Naturauffaſſung an? Iſt es nicht genug, daſs wir das Griechiſche, Römiſche, Romaniſche, Gothiſche etc., ein jedes in ſeiner Art und genau ſo wie es war, nach den beſten Vorbildern uns zu eigen machen?

Wirklich iſt dieſe beſchränkte Anſchauung die nahezu allgemeine. Nicht blos in den Kunſtgewerbeſchulen, ſondern auch in den Ateliers und Werkſtätten*) finden wir Tauſende von Photographien und Gypsabgüſſen, nach denen gezeichnet, geknetet, geſchnitzt und gehämmert wird — aber nur ſelten ſehen wir daneben natürliche Früchte, Blumen und Zweige liegen. Nicht einmal das Ornamentwerk der Renaiſſance, deren Realismus unſerer Naturanſchauungsweiſe doch ſo vielfach nahe verwandt iſt, erfährt eine »natürliche Auffriſchung«: da wird der Akanthus genau nach Sanſoviniſchem Rezept verarbeitet, übertragen und — entgeiſtigt; da werden die Rafaeliſchen Guirlanden zu ſaftloſen Phraſen und die heiteren Putten der Alten werden in unkindliche Puppen mit glotzenden Augen und altklugen Naſen verwandelt. Und dieſe unſelige Art, ornamentale Kunſt zu treiben, geht hinab bis in die

*) Ich ſpreche ſelbſtredend nur von der *groſsen Mehrzahl;* die Zahl der erfreulichen Ausnahmen iſt in ſtetem Wachſen begriffen.

26] Gothifcher Hausaltar, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Sonntagsfchulen und Mädcheninftitute, wo der Gypsabgufs überdies durch »noch gypfernere« lithographirte Zeichenvorlagen erfetzt wird. Menfchliche Chimären, Thiere und Pflanzen — alles verfällt erbarmungslos der Abtödtung und Verfteinerung. Und während fo Taufende junger Leute mit Dingen fchulmäfsig gedrillt und geplagt werden, die fie nicht verftehen, — wobei häufig das Talent ruinirt und die Talentlofigkeit hoffärtig gemacht wird — ftehen unfere erften Künftler, obfchon fie in der Regel nicht im Stande find, irgend eine höhere ornamentale

27] Gothiſcher Tiſch, Ende d. 15. Jahrhunderts.

Aufgabe geſchmackvoll zu löſen, vornehm zur Seite; es iſt ja »*nur*« die Dekoration, um die es ſich handelt!

Um dieſe Verkehrtheit zu begreifen, müſen wir uns, wenn auch nur in groſsen Zügen, die Entwickelung der dekorativen Künſte vergegenwärtigen; indem wir dies verſuchen, gewinnen wir vielleicht auch den Standpunkt, von welchem aus ſich die Ausſicht auf eine gründliche Wendung zum Beſſeren darbietet.

Es gab Zeiten, wo überhaupt alle und jede Kunſt *nur* ornamental und dekorativ war, d. h. wo die einzelne Kunſtleiſtung ſich nicht ſelbſtſüchtig und ſelbſtherrlich hervordrängte, ſondern immer nur eine dekorative Funktion, ſei es als höchſter Abſchluſs oder als untergeordneter Theil oder endlich als umſchlieſsender Rahmen, erfüllte; Zeiten, in denen man überhaupt den heutigen Unterſchied zwiſchen »hoher Kunſt« und »Kunſtgewerbe« nicht kannte; Zeiten, in denen uns Kunſt und Leben wie aus Einem Guſſe, kraftvoll, breit und ſicher angelegt erſcheinen, in denen alles Kleinliche und Unbedeutende, alles Disharmoniſche gleichſam von einem alle Kräfte treibenden, alle Hände bewegenden übermächtigen Inſtinkt erdrückt ward. Hier haben wir den »Stil« in der höchſten Potenz — den volksthümlichen Kultus eines gewiſſen Schönheitsideals, deſſen Bild ſich in allen Schichten und in allen Lebensäuſserungen der Geſellſchaft wiederſpiegelt. Und es iſt wahrlich kein bloſser Zufall, daſs gerade die impoſanteſten Bildungen dieſer Art im innigſten Zuſammenhange ſtehen mit jenen religiöſen Vorſtellungen, welche in einem vielgeſtaltigen, mythen- und poeſievollen perſönlichen Eingreifen überirdiſcher Mächte in die irdiſchen Geſchicke gipfeln. Iſis und Oſiris — Zeus und Aphrodite — Jupiter und Venus, — iſt der überwältigende grandioſe Stil der Aegypter, iſt der Stil der Griechen und Römer denkbar ohne ihre Tempel, und ſind dieſe Götter denkbar ohne ihre greifbaren Geſtalten und die künſtleriſche Umgebung, in denen ſie verehrt wurden?

Mit dem Siege des Chriſtenthums, das da lehret: »Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt«, muſste auch der Schönheitskultus der antiken Welt fallen. Die alten Tempel wurden geplündert und zerſtört — aus ihren Trümmern erbaute man Gotteshäuſer, von denen uns noch heute jene merkwürdige Baſilika Santa Maria in Araceli auf dem Capitol ein ſo wunderbar erhaltenes wie anmuthendes Beiſpiel iſt.

28] Vierthüriger gothiſcher Schrank aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deutſche Arbeit. Aus dem kgl. Nationalmuſeum zu München. Nach Photographie von J. B. Obernetter in München.

29] Deutfches Interieur, Uebergang von der Gothik zur Renaiffance, Holzfchnitt von Hans Burgkmair, aus der Tragödie Cöleftine.

Die Kunft, Götter in fchönfter Menfchengeftalt und Menfchen in göttlicher Formvollendung zu bilden, war nun freilich verloren gegangen, und faft ein volles Jahrtaufend hindurch ringt die zur Askefe verurtheilte Phantafie danach, ihren Heiligen und Märtyrern demüthiges Leben einzuhauchen. Die irdifche Auflöfung im himmlifchen Erlöfer wird zum Schönheitsideal. Indeffen, fo weit auch die Kunft des Mittelalters von der heiteren, olympifchen Freiheit der Alten entfernt ift — überall tritt doch auch fie uns als ftilvolles Ganzes entgegen. Und ganz befonders gilt dies von jenen Epochen, welche durch die Vermählung des Byzantinifch-Romanifchen mit dem Urgermanifchen charakterifirt find und von denen das Gothifche mit feinen arabifch-maurifchen Elementen nur das letzte Glied bildet.

Was diefen Kunftepochen an genufsfroher Eleganz und Liebenswürdigkeit fehlt, das erfetzen fie reichlich durch Ernft und Tiefe der Empfindung, wie durch kraftvolle und grofsartige Conceptionen. Die Naturverherrlichung, die fich fpröde vom Nackten und Sinnlichen abkehrte, wandte fich nun mit um fo gröfserer Liebe dem keufchen Leben der Pflanzenwelt zu: Geift- und Reizvolleres als das was der köftliche Realismus der Gothik in *diefer* Richtung geleiftet hat, fuchen wir vergebens felbft in den Blüthezeiten der Antike und Renaiffance. Aber es ift eine im tiefften Grunde wirklich *religiöfe Kunft*, in welcher fich fehr beftimmt auch das Dogmenwefen der Kirche ausprägt, der Zeitgeift der Gottesverehrung beeinflufst fie in allen ihren Aeufserungen — ein ftrenger, ftarker Geift, der fich im gewaltigen

30] Gothiſcher Kronleuchter aus Schmiedeeiſen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, im bayer. Nationalmuſeum zu München. Nach einer photographiſchen Aufnahme von J. B. Obernetter in München.

31] Kaifer Maximilian I. in der Schule. Holzfchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weifskunig«.

Dom und hinter der Kloftermauer gegen den Böfen verfchanzte. Und gleichwohl ift es eine falfche Vorftellung, wenn man fich die mittelalterliche Kunft aller Lebensfreudigkeit bar und ledig denkt; der deutfche Humor wenigftens ift niemals fchlafen gegangen und hat felbft an den Monumentalbauten der kaiferächtenden Kirche fein fchelmifches Wefen getrieben.

Angefichts gewiffer, in ihrem äfthetifchen und nationalen Grunde ficherlich wohlgemeinter Vorfchläge, welche die Befruchtung unferer modernen Beftrebungen vorwiegend von dem engften Anfchlufs an diefe mittelalterliche Kunft erwarten, mufs doch immer wieder daran erinnert werden, dafs fchon der grofse Umfchwung in Italien im 15. und in Deutfchland im 16. Jahrhundert ein unumgänglicher und nothwendiger war. Der Sturm, der die abendländifchen Völker in ihren Tiefen aufrüttelte, er konnte unmöglich die Kunft unberührt laffen. Alles drängte mit Feuereifer auf die Sprengung der Feffeln hin, in denen das gefammte geiftige Leben gelegen hatte. Dafs auch die Künftler aus derfelben Quelle der Freiheit, welche das

32] Leuchterweibchen, nach einer Federzeichnung von Albrecht Dürer, in der Ambrafer Sammlung in Wien.

Studium der antiken Welt bildete, mit vollen Zügen tranken, das ift doch nur eine natürliche Erfcheinung. Und hier ging fogar die Kirche — ahnungslos vielleicht — mit zerftörendem Beifpiel voran: noch lange bevor von der deutfchen Reformation die Rede war, fiel die ehrwürdige altchriftliche Bafilika von St. Peter, um einem neuen Prachtbau Platz zu machen. In Italien freilich waren die antiken Kunftüberlieferungen nie ganz ausgeftorben, und dort vollzog fich der Uebergang zum neuen Stil allmählig und faft unmerklich. Ward doch auch das einfam leuchtende Doppelgeftirn der Brüder von Maaseyck in Italien beffer verftanden, als in der nordifchen Heimat. Hier ftellt der Bruch mit der zu einem höchft eigenartigen und exklufiven Stil entwickelten Gothik geradezu eine Kunftrevolution dar, fo tiefgreifend und rapid, dafs wir vergebens nach einem ähnlichen Beifpiel in der Kunftgefchichte fuchen.

33] Spätgothiſches Pflanzenornament, Kupferſtich von Isr. van Meckenen. (Aus der ſtädt. Bibliothek zu Lüneburg.)

So energiſch und brillant aber auch bei uns der neue Stil auftrat, und ſo ſehr wir Grund haben, ſelbſt auf eine gewiſſe nationale Originalität dieſer Schöpfung ſtolz zu ſein, ſo trug doch die Neuerung den Keim jener inneren Widerſprüche in ſich, welche wir heute zu voller Blüthe gezeitigt ſehen. Den antiken Geiſt konnte man wohl erfaſſen und die antike Formenwelt und künſtleriſche Freiheit konnte man wohl herübernehmen, aber es fehlte der tiefere Zuſammenhang, die gemeinſame, Alles beherrſchende Idee: der neuen Kunſt fehlte die alte Religion,

34] Silberner, vergoldeter Deckelpokal, Spätgothik, deutſche Arbeit des 15. Jahrhunderts.
Im Beſitze des Herrn Seeholzer in Ingolſtadt.

35 & 36] Gothiſche Thürbeſchläge. Aus der ehem. Soyter'ſchen Sammlung in Augsburg.

die innige Beziehung zum Tempel und ſeinem Kultus. Denn was ſeit jener Umwälzung als chriſtlich-religiöſe Kunſt ſich im Dienſte der Kirche darbietet, und wären es ſelbſt die weihevollſten Schöpfungen eines Rafael oder Dürer: im Grunde iſt es doch der unabhängige Kultus der Schönheit an ſich, eine im Vergleiche mit dem antiken Vorbild geradezu profane Kunſt. Man braucht gar nicht an die ſpäteren Ausſchreitungen des Jeſuitenſtils zu denken, um ſich zu ſagen, daſs die freien, in den heidniſchen Götterlehren wurzelnden Kunſtprinzipien der Renaiſſance mit dem innerſten Geiſte der chriſtlichen Lebensanſchauung nicht in Einklang zu bringen waren — und niemals zu bringen ſein werden!

Am gothiſchen Dom war noch Alles feſtgegliederte Beziehung, auch der figürliche Sckmuck hatte ſeine organiſch-dekorative Bedeutung; nun löſt ſich eines

37] Gothischer Pokal aus Silber, vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Eigenthum der Wiederhold-Stiftung zu Kirchheim.

um das andere vom ftrengen Zufammenhang los, an den Façaden erfteht die neutrale Nifche, im Innern der unabhängige Altar- und Grabaufbau, und man fagt den Künftlern: »Gebet hier Euer Beftes und Schönftes, gleichviel ob es mit heidnifchem Salz gewürzt, von heidnifcher Sinnenluft belebt ift«, ein Kunftprinzip, das auf italienifchem Boden in grofsem Mafsftabe zuerft wohl an der Certofa di Pavia zu reizvollfter Blüthe gelangte.

Gewahren wir aber fchon am Gotteshaus diefe Unvereinbarkeit von Inhalt und Form, um wie viel weniger dürfen wir erwarten, dafs im Alltagsleben des Volkes die neue Kunft einen feften und ficheren Halt von der Seite des *Glaubens* finden werde! Da wo diefer Glaube in feiner ganzen Reinheit und Aechtheit, in feiner vollen Entfagungsfreudigkeit auftritt, da hat die heidnifche Kunft keinen Boden; wo wir die letztere dennoch blühen und fogar mit dem religiöfen Kultus verbunden fehen, da handelt es fich vielmehr um einen Sieg des Fleifches über den Geift, als um eine eigentlich chriftlich-religiöfe Kunft. Der puritanifche Proteftantismus war in diefer Beziehung von Anbeginn an immer konfequent, während der Krummftab — wer möchte ihn darum tadeln! — es nicht verfchmäht hat, mit der heidnifchen Lebensanfchauung ein Compromifs einzugehen. Eine Nachgiebigkeit, welche freilich mehr in den weltlichen Gelüften des Klerus, als in der Veredelung der religiöfen Anfchauungen in der Richtung der Humanität und Gewiffensfreiheit zu fuchen ift.

Es mag paradox klingen, aber im Grunde ift es doch wahr: feit dem Riforgimento, feit dem Wiedererwachen des antiken Geiftes, der hellenifch-römifchen freiheitlichen Weltanfchauung hat im Occident die Kunft aufgehört eine »volksthümlich-religiöfe« zu fein. Sie war dies vorher nahezu in allen Zeiten und bei allen Völkern gewefen, wie fie es heute — wenn auch in moderner Entftellung und Verzopfung — noch immer bei den Türken und Perfern, bei den Indiern und Chinefen ift. Die Losfchälung der Kunft von den dogmatifch-religiöfen Vorftellungen kann ich nicht beffer bezeichnen als durch den Satz: »*Das einzelne Kunftwerk wird Selbftzweck, wird mobil*«. Während in der Antike und im Mittelalter die höchfte Vollendung des Stils zugleich als höchfte Vollendung des religiöfen Kultus, eines jeden nach feinem inneren Wefen, erfcheint, gelangt auf einmal »das Schöne an Sich« zur Herrfchaft, mit einer Freiheit und Virtuofität, deren vielleicht nur die kaukafifchen Völker fähig find.

Wollen wir uns aber die Bedeutung diefer erften grofsen »Mobilifirung« der Kunft, welche mit der Erfindung des Buchdrucks, der Entdeckung Amerikas

38] Persischer Teppich von Haas & Söhne in Wien. Nach einem alten Original im Münchener Nationalmuseum.

39] Doppelwappen mit Helmdecke, deutſche Stickerei aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nach einer von Frau Loſſow angefertigten Copie des (ſpäter entwendeten) Originals im kgl. bayer. Nationalmuſeum zu München

und einem groſsartigen Aufſchwung des geſammten wiſſenſchaftlichen und literariſchen Lebens zuſammenfällt, recht klar machen, ſo müſſen wir uns vergegenwärtigen, daſs in Italien zugleich die Erbſchaft eines Giotto, in Deutſchland diejenige eines Erwin von Steinbach angetreten ward. Der Dom von Orvieto, der Straſsburger Münſter bildeten den felſenfeſten Untergrund der Renaiſſance. Das monumental-dekorative Lebensprinzip der alten Kunſt, Jahrtauſende lang durch alle Wandlungen des Glaubens hindurch feſtgehalten, ſaſs den abendländiſchen Menſchen ſo feſt in Fleiſch und Blut, daſs ſie zunächſt gar nicht anders konnten,

40] Partie aus der ſogen. Lutherſtube im Paulus-Muſeum zu Worms, mit Hilfe gothiſcher Gegenſtände aus dem 14. und 15. Jahrhundert hergeſtellt von Lorenz Gedon. Nach Bleiſtift-Zeichnung von Heinr. Loſſow.

als das Neue, bei aller Freiheit im Einzelnen, im Ganzen doch als ſtilvolle Harmonie erſtehen zu laſſen.

Drei Jahrhunderte faſt gehörten dazu, bis auf dem Wege dieſer Mobiliſirung die alte Kraft vergeudet war. An anderer Stelle*) habe ich die zahlreichen kurzlebigen Stilbildungen dieſes Zeitraumes (1450—1790) zu charakteriſiren verſucht. Hier will ich nur darauf hinweiſen, wie himmelweit verſchieden von der erſten Renaiſſance, wie ſaft- und kraftlos die zweite Rückkehr zur Antike in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war — und nothwendig ſein muſste. Denn ihre ganze Dekorationskunſt war ja hohl wie die klirrenden Blechornamente an ihren Alabaſteruhren, und troſtlos wie die welken Guirlanden an ihren abgebrochenen Säulen. Und doch: war es nicht eine Zeit bedeutender geiſtiger Bewegung? Und erkennen wir nicht auch in den kühlen herzloſen Künſteleien jener falſchen Antike das tief in der menſchlichen Bruſt wohnende Streben nach Schönheit? Woher alſo der klägliche Schiffbruch?

Wollten wir für dieſen Niedergang lediglich das Fehlen des religiöſen Leitſternes verantwortlich machen, ſo könnte man mit Recht erwidern, daſs ja auch ſchon die Kunſt der Frührenaiſſance im Grunde eine profane war. Ueberhaupt fehlte es der Kunſt der Carſtens und Overbeck, der Canova und Thorwaldſen keineswegs an religiöſen Ideen; im Gegentheil, wenn allein die Ideen das Weſen der Kunſt ausmachen würden, ſo müſsten wir den Leiſtungen der letzten hundert Jahre eine Art von Ueberlegenheit über alles bisher Dageweſene zuerkennen! Auch kann nicht ein Mangel an Umgang mit der Natur in der unmittelbar voraufgegangenen Periode ſchlechthin als Grund des Niederganges angeführt werden; denn wenn auch nicht mit dem ſtarken Naturalismus der Gothik vergleichbar, ſo fehlt es doch auch den letzten Ausartungen des Rococo, den Felſen- und Diſtelbildungen des Rocailſtils nicht an »Natur«, und wie reizend ſehen wir gar in den früheren Schöpfungen des Schäferſtils, z. B. in der Amalienburg im Nymphenburger Park, das Natürliche mit dem Phantaſtiſchen verwebt! Nicht einmal der Kunſt des Empire kann man den Vorwurf machen, daſs ſie die Natur geradezu verachtet habe, wenn auch die Gepflogenheit mancher ihrer Maler, die figurenreichſten Zeit- und Repräſentationsbilder zuerſt »nackt« zu untermalen (ein nackter Napoleon auf dem Thron, daneben ſeine nackten Generale!), einen faſt komiſchen Eindruck macht. Anatomie und Gliederpuppe waren niemals in gröſserem, vielleicht in viel zu groſsem Anſehen. Eher noch könnte man den

*) Vgl. weiter unten den Abſchnitt »Die Entwickelung der Formen«.

41] Schlüſſelſchild von Schmiedeeiſen, Ende des 15. Jahrhunderts. Im Beſitze des k. k. Rittmeiſters Herrn Grafen Braida in Graz.

Verfall der Solidität in der Technik und Materialverwendung in's Feld führen, welcher allmählig, Dank den fchwülftigen Bedürfniffen des Jefuitenftils und der defpotifchen Prunkfucht der Louis XIV. bis Louis XVI. eingetreten war. Gleichwohl fehen wir den Marmor in der folgenden Periode in höchften Ehren.

Der bei Weitem wichtigfte Grund, warum eine allumfaffende, harmonifch-ftilvolle Kunft im alten Sinne nicht mehr erftehen, und warum die gröfsten Talente, bei allem guten Willen, nicht mehr die Höhe der alten Meifter erklimmen konnten, liegt meines Erachtens vielmehr in der zuletzt mit Riefenfchritten fich vollziehenden Scheidung zwifchen »hoher« und »dekorativer« Kunft. Diefe Scheidung, die fchlimmfte Folge der ungezügelten »Mobilifirung des Kunftwerks«, hat zwar ihre Wurzeln fchon im 15. und 16. Jahrhundert, aber damals war fie gewiffermafsen noch »latent«, der religiös-künftlerifche Inftinkt war in allen Schichten der Gefellfchaft noch übermächtig und die hervorragendften Künftler ftanden noch immer im Banne einer harmonifchen Zufammenftimmung. Es ift ein Konzert von febftftändigen Virtuofen, — aber doch ein Konzert, in welchem noch dazu die meiften Mitwirkenden auf verfchiedenen Inftrumenten zu Haufe find. In der That aber war auch die oft bewunderte Vielfeitigkeit der alten Meifter, von denen viele gleichzeitig als Maler, Modelleure, Goldfchmiede und Architekten etc. Tüchtiges leifteten oder doch in ihren Entwürfen fich mit den verfchiedenften Techniken vertraut zeigten, — diefe Vielgewandtheit der Künftler war doch nichts anderes als ein Abglanz der herrfchenden Kunftanfchauungen. Man fpricht heute fo viel und von gewiffer Seite fo gern von dem Zunftzwang jener Zeiten; es wäre nützlicher, von der künftlerifchen Harmonie zu reden, welche alles Gewerbe erfüllte, und welcher auch die kleinlichen Rückfichten des Zunftgeiftes weichen mufsten. Die Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo find zugleich die erften »Dekorateure« ihrer Zeit, obfchon in ihren Werken fchon fichtlich der Charakter der Unabhängigkeit, des Mobilen erkennbar ift. Später liefert ein Rubens mit feinem wunderbaren Pinfel Hunderte von Staffeleibildern, freie Kompofitionen, die meiften gewifs ohne abfichtliche Eingliederung in eine beftimmte Umgebung, aber alle ohne Ausnahme »dekorativ« im alten Sinne, weil fie nichts anderes fein wollten, als Glanzpunkte derfelben, Alles umfchliefsenden Dekorationskunft. Und felbft noch die Tiepolo, die Watteau und Boucher fuchten und fanden diefen Zufammenhang.

Das ward nun anders. Schon mit Louis XVI. hatte das übermüthig lebensluftige, üppige Schnörkelwerk des Rococo fich zu einer nüchterneren Aufführung

42] Zimmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (gothiſch), nach dem Kupferſtiche Albrecht Dürer's;
»Der hl. Hieronymus im Gehäuſe.«

bequemen müffen; fammt dem Kopfe des Königs fchnitt die Parze der Revolution auch der alten Dekorationskunft den Lebensfaden ab. Vielleicht wäre es auch ohne Guillotine und Cäfarenwirthfchaft fo gekommen, wer weifs? Auf keinen Fall hatte die bildende Kunft im Sinne der Alten, die Kunft als grofses göttliches Ganzes, die Kunft als Religion — auf keinen Fall hatte fie eine glückliche Förderung von der Kritik der reinen Vernunft zu erwarten. Die Leute von damals *wollten* gar nicht mehr »wähnen«, wollten fich nicht mehr in ihren vier Pfählen durch farbenfreudiges und formennaives Schauen beraufchen laffen, fo krankhaft-fchwärmerifch fie auch der wirklichen Natur und ihren Stimmungen fich hingeben konnten. Selbft ein Leffing ftand in diefer Beziehung unter dem Banne feiner Zeit. Vor lauter kühler Kritik vergafs man, dafs die Kunft innerlich erwärmen foll; der blaffe Gedanke brachte es zwar dahin, dafs nun das »Kunftwerk als Selbftzweck« fcheinbar hohe Triumphe feierte — aber in einer Umgebung, welche auf die Künftler felbft wieder lähmend, erkältend, entnüchternd einwirken mufste. Eine troftlofe Wechfelwirkung. Die Trennung zwifchen einer »hohen« und einer nur »dekorativen« Kunft läfst fich eben nicht vollziehen, ohne dafs Alles miteinander Schaden leidet.

So ging es alfo fort durch die Zeiten des Empire-Zopfes und der Biedermännerei; zwar wiffen wir heute auch der heiteren Grazie eines Prudhon gerecht zu werden, und die fchwarzen Silhouetten unferer guten Väter muthen uns an, als wollten fie fagen: »Auch wir hatten unferen Stil und es war fehr nett«. Mit dem Sturze des grofsen Korfen war nämlich auch die freudlofe Antike auf Einmal abgethan, faft verfehmt, und es begann jenes »gemüthliche«, finnlofe Durcheinander, der »Biedermänner-«, in Wirklichkeit ein Verlegenheits-Stil, ein Stil, deffen Anfpruchslofigkeit feinem Mangel an wirklicher Kunft entfprach und der uns darum in gewiffem Sinne noch geniefsbarer erfcheint als fein hochmüthiger Vorgänger.

Aber die harmlos-fpiefsbürgerliche Idylle diefes ärmlichen »Stils ohne Stil« konnte nicht von Dauer fein; wieder und immer wieder regten fich die Talente und fuchten nach neuen Bahnen. Es war ein trauriges Werk, diefes begeifterte und doch im Grofsen und Ganzen fo unfruchtbare und unerquickliche Kunftringen der Zwanziger-, Dreifsiger- und Vierziger-Jahre; eine Sifyphusarbeit, weil weder die begabten noch die unbegabten Künftler die Krankheit, an welcher ihr Schaffen litt, zu erkennen vermochten: »Chronifche Schwindfucht der künftlerifchen Dekoration, complicirt durch Atrophie der kunftgewerblichen Technik.«

43] Italienischer Klappsessel (sogen. Feldstuhl), sogen. Certosini-Arbeit, gothisch, mit musivischen Einlagen in Holz und weissem und gefärbtem Bein, vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. (Aus der ehem. Collection Gedon, jetzt im Besitze des Herrn J. Spengel in München.)

Die gelungenen hellenischen Bauten König Ludwig's I., für die wir heute dem grofsen Kunstmäcen aufrichtiger Dank wiffen als feine eigenen Zeitgenoffen, konnten als ideale Fremdlinge keinen Wandel fchaffen. Das begreift fich leicht. Weniger verftändlich ift es aber bisher geblieben, warum die Anfätze zu einer »modernen Gothik«, welche (ich glaube zu Ende der Dreifsiger-Jahre) mit fo viel Ernft und gutem Willen in's Leben gerufen wurden, keinen feften Boden faffen, keinen lebendigen Kunftftil erzeugen konnten.

Diefe »moderne Gothik« war nicht etwa ein blofses Hirngefpinnft der Romantiker unter den deutfchen Architekten, Kunftgelehrten und Dichtern, nicht blos eine Frucht des ideal-nationalen Deutfchthums, welches in der Kölner Dombau-Lotterie feinen praktifchen Ausdruck gefunden hat. Sie war thatfächlich auch aus einem gewiffen künftlerifchen Bedürfnifs hervorgegangen: Man *wollte* wieder eine Dekoration, man *wollte* eine grofse allumfaffende Kunft, und ein ziemlich ficheres Gefühl führte aus dem Wirrwarr neu entdeckter und empfohlener Stile gerade zu jener Erfcheinung hin, welche die letzte Etappe in der grofsen religiöfen Kunftentwicklung des Mittelalters bildet. Heute freilich fehen wir es klar, dafs die uns voraufgegangene Generation fchlechterdings nicht das Zeug befafs, um jene gewaltige Erfcheinung in ihrem innerften Wefen zu verftehen, gefchweige denn zu imitiren. Aergerlich wenden wir uns von den natur- und witzlos gothifirenden Verfuchen und Reftaurationsarbeiten jener Zeit ab, durch welche leider auch herrlichen Werken alter Kunft geradezu der Untergang bereitet worden ift. Man hatte nur die äufseren Merkmale des Stils, nicht fein inneres Seelenleben erfafst. Reden wir nicht weiter davon — es war ja gut gemeint!

Aber die Lehre, die wir aus dem Fehlfchlagen jener mittelalterlichen Richtung ziehen können, follten wir doch ja beherzigen. Es ift die Lehre, *dafs wir keine irgendwelche alte Dekorationskunft zurückgewinnen können, es fei denn durch die innigfte Hingabe an ihre Naturauffaffung und Naturwiedergabe.* Eine Lehre, welche Albrecht Dürer in jene trefflichen Worte gekleidet hat, die in Goldfchrift über jeder Kunftwerkftatt prangen follten: »Daraus ift befchloffen, dafs kein Menfch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein fchönes Bild machen könne, es fei denn, dafs er davon durch vieles Nachbilden fein Gemüth voll gefafst habe; das ift dann nicht mehr Eigenes genannt, fondern überkommene und gelernte Kunft geworden, die fich befamet, erwächft und ihres Gefchlechtes Früchte trägt. Daraus wird der verfammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in feinem Herzen fchafft in der Geftalt eines Dinges«.

44] Gothifcher Schmuckkaften aus gefchnittenem und gefchmiedetem Eifen, im Privatbefitz zu Madrid.

Alle gelehrte Entdeckung und Beweisführung, aller gute Wille und alle materiellen Opfer bleiben fruchtlos, wenn es nicht gelingt, eine ftattliche Zahl kunftbegabter Menfchen mit diefem Dürer'fchen Geifte zu erfüllen, wenn vor Allem Diejenigen, welchen das göttliche Talent der Naturwiedergabe felbft verliehen ward, es verfchmähen, ihre Begabung dem künftlerifchen Schmucke unferes gefammten Lebens dienftbar zu machen. Die Gothik der Vierziger-Jahre *mufste* elendiglich verfiegen, weil die lebenden Künftler in allen möglichen, nur nicht in ächt gothifchen Naturvorftellungen fich ergingen, und weil fie auch nicht entfernt daran dachten, ihre Schöpfungen einer grofsen allumfaffenden Dekorationskunft ein- und unterzuordnen.

Wie ftehen wir nun heute?

Zum dritten Male feit hundert Jahren wird ein ernfter Anlauf genommen, um aus alten Quellen eine neue Dekorationskunft zu fchöpfen. Diesmal mit entfchieden richtigerer Wahl der Vorbilder, mit innigerer Vertiefung und gröfferem Gefchick. Der Anfchlufs an die Renaiffance, jene wundervolle Kunft, welche noch zu Ludwigs I. von Bayern Zeiten — alfo vor kaum 30 bis 40 Jahren — als »Zopf« verachtet war, hat unfere Beftrebungen auf einen gefunden und fruchtbaren Boden gebracht. Wie die Renaiffance felbft die breite, von mächtigen Pfeilern und Bogen getragene Kulturbrücke zwifchen alten und neuen

45, 46, 47] Gothifches Kleingeräth, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Weltanfchauungen bildet, fo finden wir von ihr aus rückwärtsfchreitend auch die ficheren Pfade zu Dem — und das ift nicht wenig — was wir aus der Gothik und felbft aus dem Romanifchen in die Gegenwart herübernehmen können. Ift doch die Kunft eines Burgkmair und Holbein und mehr noch die eines Cranach und Dürer fo köftlich von mittelalterlichem Duft erfüllt! Und vorwärtsfchreitend dringen wir bis in die intimften Geheimniffe des Rococo vor, deffen Reize wir nun erft im rechten Lichte erglänzen fehen. Perfifches, Arabifches und Maurifches hatte fich fchon die Frührenaiffance zu eigen gemacht; die Künfte des öftlichen Afien, Chinefifches und Japanifches hat uns die Dekoration des vorigen Jahrhunderts in glücklichfter Zufammenftimmung annektirt. So erfcheint die Renaiffance gewiffermafsen als das grofse Refervoir aller menfchlichen Kunft — ein unerfchöpflicher Jungbrunnen!

Aber noch etwas Anderes ift es, das uns die neue Gefchmacksrichtung als eine glückliche erfcheinen laffen mufs. Ich habe vorher (S. 21 ff.) der Vielfeitigkeit unferes kunfthiftorifchen Intereffes gedacht und betont, dafs wir uns weder aus nationalen noch aus gemeinen Nützlichkeitsgründen gegen *irgendwelche* Kunft, welches Volkes oder welcher Zeit fie auch immer fei, *ablehnend* verhalten follten.

Aber wenn wir alle voraufgegangenen Kunftepochen auf die Frage hin prüfen, welche von ihnen im Grofsen und Ganzen unferer Naturauffaffung und unferem fozialen Gemüth am meiften *fympathifch* fei, fo ftofsen wir immer wieder auf die Renaiffance, eben gerade deshalb, weil wir in ihr auch eine hohe *nationale* Kunftentwickelung auf dem Boden wefentlich fchon *moderner* Weltanfchauung finden.

48] Gothifcher Studierfitz mit Schreibzeug und drehbarem Büchergeftell (fogen. Roë). Nach Viollet le Duc.

Auf dem Nürnberger Friedhofe liegt ein bemoofter Grabftein vom Jahre 1528 mit der klaffifchen Infchrift:

QUICQUID ALBERTI DURERI MORTALE
FUIT SUB HOC CONDITUR TUMULO.

»Was von Albrecht Dürer fterblich war, ift unter diefem Hügel geborgen.« — Gewifs nur was *fterblich* war! Und diefelbe Grabfchrift hätte der alte Pirkheimer einem Manne geben können, der fünfzehn Jahre fpäter, fern von feiner Heimath am Strande der Themfe beftattet wurde: *Hans Holbein.* Dürer und Holbein, zwei deutfche Männer, die in derfelben Zeit gelebt, die beide, ein jeder in feiner Weife, gleich grofsen Antheil an der Wiedergeburt der Kunft genommen, und die fich doch in ihrem Leben nie gefehen haben! Welche Zeit mufs das gewefen fein, in der mitten aus dem Volksthum heraus, ohne Plan und Verabredung, ohne Profefforen und Akademien zwei folche Kunftriefen erftehen konnten! Blicken wir zurück in der Gefchichte unferes Volkes, dort ftehen fie auf grünem Geftad, hell erleuchtet von der Morgenfonne eines neuen Tages; die fich im Leben nie gefehen, vor uns ftehen fie da Hand in Hand, und hinter ihnen in dichter Schaar die ehrwürdigen Meifter der deutfchen Renaiffance. Sie find auferftanden, fie wollen wieder leben in und durch uns, zu frohem Willkomm fchwenken fie das Baret — und wir follten ihr Grüfsen nicht verftehen? Wir follten den vieltheuren alten Meiftern den Rücken kehren, um unfere gute deutfche

Kraft wieder in der plan- und saftlosen Nachäfferei von Franzosen, Türken und Chinesen zu vergeuden? Nein, das wollen und können wir nicht!

An späterer Stelle*) werde ich die hohe kunsthistorische Bedeutung der deutschen Renaissance darzustellen suchen. Hier nur noch wenige Worte über ihre ethische Bedeutung im Kreise unserer heutigen deutschen Bestrebungen.

Wie jedes Kunstwerk, so erhält auch die kunstgewerbliche Leistung ihre rechte Weihe erst dadurch, dass wir in ihr das volle und innige Aufgehen der Eigenart ihres Schöpfers finden; der leblose Gegenstand strömt gewissermassen in sichtbaren Strahlen die Wärme wieder aus, welche der begeisterte Urheber ihm eingehaucht hat. Dieser geheime Zauber ist es, welcher selbst den leichtlebigen Franzosen zum aufrichtigen Bewunderer unserer Dürer und Holbein macht; das ist es auch, was dem eigentlichen *Kunst*gewerbe eines Landes nicht blos den heimischen, sondern auch den Weltmarkt mehr als alles Herumquälen mit fremden Moden sichert; damit haben einst unsere Urväter den Weltmarkt wirklich errungen und damit werden wir ihn, bis zu einem gewissen Grade, vielleicht wieder erringen. Man will nicht schablonenhafte, geistlose Schatten sehen, man will kraft- und saftvolle Eigenart; man will in der italienischen Kunst den Italiener, in der französischen Kunst den Franzosen wiedererkennen; man will in ihr das stille Weben der Volksseele offenbart sehen. Und im Grunde gilt dies ja von *jeder* Kunst, auch von der Musik und Poesie! Wir können die grossen Sprach- und Tondichter aller Zeiten uns nicht losgelöst denken von ihrem Lande und ihrem Volke und von deren Schicksalen. In diesem Sinne muss jede Kunst »national« werden, so tausendfältig verschieden uns auch die zusammenwirkenden Individualitäten erscheinen mögen; die Summe der letzteren wird uns eben zur Nationalität. Von der »Formendichtkunst« gilt dies nur noch in erhöhtem Masse, weil sie, um überzeugend zu wirken, weniger als ihre Schwestern des Realismus, des Gepräges der uns umgebenden wirklichen Welt, der natürlichen sowohl als der socialen, entrathen kann. Darum wird der Pegasus (sit venia verbo) der bildenden Künstler und vor Allem der »Künstler im Gewerbe« hauptsächlich auf heimathlichen Weideplätzen seine Nahrung suchen müssen.

Nun besteht allerdings die Hälfte jeder Kunst aus Ueberlieferung; wir können nicht alle Tage gemüthlich von vorn anfangen, in dieser günstigen Lage war der vorweltliche Pfahlbauer, nicht der geschichtliche Kulturmensch. So haben bei den Aegyptern die Hellenen, bei den Hellenen die Römer, bei den

*) In dem Abschnitte »Die Entwickelung der Formen.«

49] Verſchiedene Dekorationsſtücke aus dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, aus der ehem. Gedon'ſchen Sammlung zu München.

50] Illuſtration aus Boccaccio's »Berühmten Frauen«, deutſch von Heinr. Steinhöwel (Ulm 1473).

alten Römern die Italiener angeknüpft; unſere alten deutſchen Meiſter übernahmen die klaſſiſche Säule und den Akanthus von den Italienern und machten daraus das Beſte, was ſie konnten; und ſo thaten es ihrer Zeit die Franzoſen und Spanier, jeder in ſeiner Art. Sehen wir aber genauer zu, ſo war doch für den Erfolg aller ſolcher Entlehnungen aus fremden Kulturen eine Vorbedingung gegeben, welche wir heute nicht oder noch nicht erfüllt ſehen: ſie fielen jedesmal zuſammen mit einer groſsartigen Entfaltung neuer jugendlicher Schöpferkraft, daher denn die fremden Formen eine wirkliche »Wiedergeburt« im Geiſte der entlehnenden Nationen ſelbſt erlebten. Ja, wenn wir den beſcheidenen Muth und das ſelige Weltvergeſſen, wenn wir überhaupt die innerliche Sammlung unſerer Vorfahren hätten, um aus dem Fremden etwas neues Nationales umzuſchaffen! Aber mitten unter Eiſenbahnen und Telegraphenſtangen, unter Dampfkeſſeln und Retorten iſt *unſer* Kunſtgewerbe doch noch ein mühſeliges Experiment, das nur dann gelingen kann, wenn wir uns nicht zu weit aus dem Kreiſe hinauswagen, den wir kraft hiſtoriſchen Rechtes und täglich erneuter Anſchauung unſeren eigenen nennen dürfen. Man vergegenwärtige ſich nur die Lage unſerer Fabrikanten, Meiſter und Gehilfen, ihre Sorgen in Beruf und Familie, die zahlloſen Anſprüche, welche Vereine, Schulen, Kaſernen und andere öffentliche Laſten an ſie ſtellen; man vergegenwärtige ſich ihr ganzes zerriſſenes

Kunig aſtrages ſahe ein rebe wach
ſen von ſyner dochter

51] Illuſtration aus dem »Spiegel menſchlicher Behaltniſs« (Baſel 1476).

Leben und Streben, und man wird ſchon von Glück ſagen müſſen, wenn der Eine oder Andere von ihnen es dazu bringt, ſich in den *Geiſt* der alten *nationalen* Kunſtfertigkeit zu vertiefen — ſo zu vertiefen, daſs er mit einiger Sicherheit in dieſem Geiſte ſelbſtſtändig Neues bilden kann. Dazu gehört neben vollkommener Meiſterſchaft in der Technik eine Verliebtheit, eine begeiſterte Hingabe, welche ohne eine gewiſſe Einſeitigkeit und Begrenzung undenkbar ſind. Das Herz lacht mir im Leibe, wenn ich ſolches Erglühen für alte deutſche Kunſt, ſolche »fromme erſte Liebe« gewahre, und ich erinnere mich des mahnenden Dichterwortes: . . . »O rühre, rühre nicht daran!«

In Zeiten ohne eigene Schöpferkraft iſt es bedenklich, allzuviel mit den Schönheiten fremder Himmelsſtriche zu experimentiren. Gerade in unſerer deutſchen Kunſtmetropole, in München, haben wir geſehen, wie die ſchönſten Pläne hochbegeiſterter Könige ſcheiterten oder doch für das volksthümliche Kunſtgewerbe nahezu einfluſslos blieben, nur weil ſie nicht in nationalem Grund und Boden wurzelten. Die Perioden, in denen ſolche Verpflanzungen aus der Fremde möglich ſind, laſſen ſich überhaupt nicht künſtlich machen oder vorausſagen, ſie wachſen aus dem Schooſse des geſammten Volkslebens heraus und — ihre Wiederkehr iſt fraglich. Haben doch auch andere Künſte in ein und demſelben Volksthum nur eine einzige »klaſſiſche« Zeit, in der die allgemeinen kulturbewegenden Grundideen ihre beſtimmte künſtleriſche Ausdrucksweiſe finden, mit welcher ſich dann ſpätere Generationen wohl oder übel abfinden müſſen. Die Franzoſen haben dieſe Wahrheit zu ihrem groſsen Nutzen richtig erkannt, ſie ſuchen und finden den Anſchluſs an ihre eigene Renaiſſance; von dieſem feſten

52, 53, 54] Zwei Statuetten in Silber und ein Crucifix, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach. (Im Vortrag des Figürlichen ift fchon der Einflufs der Renaiffance bemerkbar.)

Boden aus dürfen fie fich ungeftraft alle jene wunderlichen Abfchweifungen erlauben, mit denen fie ab und zu die Welt überrafchen. Ihrem Beifpiele folgen faft alle modernen Völker, überall, felbft im Often Afiens, bemüht man fich, Formen, Farbe und Technik der letzten Glanzperiode »nationaler« Kunft wieder zu erreichen.

So meine ich denn, follten auch wir uns heute vorwiegend an das halten, was uns am nächften liegt, was uns fympathifch ift und was wir in Fülle vor Augen haben. Mit dem Erbe der Väter glauben wir felbft in diefer materiellen Zeit noch etwas gut Deutfches zu leiften, in anderem vielleicht als dem beliebten Sinne, aber gewifs nicht in einem fchlechteren. Ich denke dabei an den Hausftand der kleinen Leute, die man in ihrer befcheidenen Lebenshaltung fo leicht überfieht, wenn von nationaler Macht und Gröfse gefprochen wird — obfchon fie in jeder Beziehung die fchwerfte Laft und Sorge zu tragen, die gröfsten Opfer zu bringen haben. Der reiche, an Luxus gewöhnte Mann mag getroft feine kunftgewerblichen Bedürfniffe mit den brillanten und koftbaren Einrichtungen fremder Völker befriedigen, er mag in feinem Wintergarten ein türkifches Zelt auffchlagen und feinen Sommerfitz mit allem Comfort füdlicher

55] Gothiſcher vierthüriger Schrank, deutſche Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Höhe 2,30 m.
Im k. b. Nationalmuſeum zu München. (Nach Photographie von J. B. Obernetter.)

Himmelsſtriche ausſtatten. Wie aber der ſchlichte, in einfachen Verhältniſſen lebende Mann in unſerem wetterharten Deutſchland zu einer gemüthlichen, einfach-ſchönen, herzerwärmenden Häuslichkeit kommen ſoll, wenn wir nicht an die klaſſiſchen Vorbilder unſerer »guten alten Zeit« anknüpfen, — das verſtehe ich nicht. Ja ich meine, dieſe Vorbilder — der ſaftgrüne Ofen mit der braunen Holzwand auf dem weiſsen Mörtelgrund, der tiefblaue Steingutkrug auf der rothgeſtickten Tiſchdecke u. ſ. w. — müſsten mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit auf's Neue erfunden werden, wenn ſie nicht ſchon da wären. Was wollen alle unſere Beſtrebungen ſagen, wenn ſie nicht ſchlieſslich dem deutſchen Bürgerhaus, dem beſten Hort unſerer Tugenden, zu Gute kommen!

In der That iſt denn die altdeutſche Herrlichkeit vielfach zu Ehren gekommen, nicht blos als Vorbild aus Berichten und Muſtern, ſondern mit den eigenhändigen Arbeiten der alten Meiſter ſelbſt. Und darin liegt wohl die ſicherſte Gewähr für die Lebensfähigkeit und Geſundheit unſerer nationalen Geſchmacksrichtung. Die Entſtehungsgeſchichte ſolcher Einrichtungen iſt ſehr einfach. Es gibt bei uns trotz der Zerſtörung in vergangenen Zeiten und trotz der maſſenhaften Verſchleppung in's Ausland noch immer eine groſse Anzahl von kunſtgewerblichen Gegenſtänden aus der Renaiſſancezeit. Was in Nürnberg, München, Ulm, Augsburg etc., was in Holſtein und am Niederrhein, in Oeſterreich, Tirol und der Schweiz an ſolchen Sachen noch zu erhaſchen war, das bildet jetzt in Hunderten von Häuſern die Grundlage, den ehrwürdigen Kern, welchem die übrige Einrichtung nach beſtem Ermeſſen, aber natürlich nach hundertfältig verſchiedenem Geſchmack angepaſst wird. Schon ſteht unſer Kunſtgewerbe unter dem erwärmenden, friſch belebenden Zauber, den die Freude an der alten deutſchen Kunſtweiſe auf ſo viele empfängliche Gemüther ausübt. Täglich werden auf dieſe Weiſe dem beſſeren Geſchmack neue Freunde geworben, die meiſten und einfluſsreichſten vielleicht unter unſeren Frauen, die mit einem wahren Feuereifer die alten Modelbücher von Sibmacher u. a. ſtudiren und durch ihr feines Gefühl ebenſo wie ihren guten Willen den Männern die Errichtung eines traulichen Heims erleichtern. Mit Kleinem fängt man an, Laune und Liebe mehren den Schatz, immer auf's Neue wird probirt und ſtudirt, bis endlich das Ganze zuſammenſtimmt.

Damit ſoll beileibe nicht die *Einſeitigkeit* gepredigt werden. Haben doch in unſeren zum Theil ganz allerliebſten und gemüthlichen Stuben ſchon gar manche Beſtandtheile anderer Stilarten Verwendung gefunden. Da ſteht neben

56] Gothifche Kredenz (Buffet). Nach Viollet le Duc.

dem goldig leuchtenden Kunftfchrank aus Efchenholz die düftere italienifche Truhe — zu einem bequemen Sopha verarbeitet, das mit einem modernen Plüfch überzogen ift; über der Vertäfelung die neue Imitation einer fpanifchen Ledertapete neben einem flandrifchen Gobelin, auf dem Gefims neben alten Zinnkrügen und einem wirklichen oder imitirten »Hirfchvogel« auch franzöfifche Fayencen und italienifche Majoliken; der mächtige grüne Ofen hebt fich von einem farbenprächtigen armenifchen oder perfifchen Teppich ab; über dem Tifch mit gewundenen Säulen fchwebt ein moderner Petroleum-Lüfter, in den Fenftern mit Butzenfcheiben und Wappenbildern ftehen englifche Blumentöpfe u. f. w. Das ift ein der Kürze halber fogenanntes »altdeutfches« Zimmer. Wenn man aber den gebildeten Inhaber desfelben fragt, warum er das Alles fo gemacht habe, dann wird man nicht zur Antwort bekommen: »weil's die deutfche Renaiffance genau fo und nicht anders will«, fondern: »weil's mich fo freut, weil's zufammenftimmt und weil's fchön, nett, gemüthlich und luftig ift.« Gleichwohl dürfen wir fagen, dafs das Ganze auf dem Hintergrunde und in der Formen- und Farbenharmonie der *deutfchen* Renaiffance aufgebaut ift, welche ja auch fchon in der Zeit ihrer Blüthe eine weitgehende Aufnahmefähigkeit für fremde Schönheiten (z. B. orientalifche Mufter) gehabt hat.

Befonders glücklich war bisher die Entwicklung in *München*. Hier ift, Dank dem guten Gefchmack und der Schaffensluft einiger älterer Künftler, die leider zu früh heimgegangenen Franz Seitz und Lorenz Gedon an der Spitze, im Laufe der letzten Jahrzehnte eine förmliche *Tradition* in den Ateliers und Werkftätten wiederhergeftellt worden: An Hunderten von alten Schränken und Truhen haben unfere Schreiner, an Hunderten alter Kunftfchlöffer haben unfere Schloffer u. f. w. die Technik ihrer Vorfahren genau kennen gelernt und fich zu eigen gemacht. Die in Süddeutfchland aus den Verftecken hervorgeholten Alterthümer wurden zumeift in München reftaurirt und zum grofsen Theile auch praktifch-dekorativ verwerthet, fo dafs man wohl fagen kann: Das Münchener Kunft-

57] Gothifcher Kredenzfchrein (Buffet, dressoir). Nach Viollet le Duc.

gewerbe ift bei den Alten in die Lehre gegangen.

Das ift auch der praktifche und fehr triftige Grund, warum unfere Richtung fchon bisher eine wefentlich *deutfche* bezw. nordifche geblieben oder vielmehr wieder geworden ift. Die innere Gefundheit diefer Richtung, noch kurz nach der epochemachenden Münchener Ausftellung von 1876 von Wien aus zu Gunften des Italienifchen angezweifelt, wird heute felbft in Paris anerkannt. Dafs es fich hierbei nicht blos um die Ausftattung eines »altdeutfchen Zimmers« im Dietterlin'fchen Gefchmacke handelt, dafs man gelegentlich auch das Zeug hat, dem mittelalterlichen Ernft gerecht zu werden, beweifen manche gelungene Verfuche in gothifcher Dekorationskunft. Fern fei es mir, die grofsen Verdienfte eines Gottfried Semper, eines Jakob Burkhardt, eines Wilhelm Lübke u. A. um die wiffenfchaftliche Pflege der Renaiffance und namentlich um die Wiedererweckung ihrer Architektur fchmälern zu wollen; Verdienfte, welche von der Mehrzahl felbft unferer Künftler vielleicht nicht warm genug anerkannt — vielleicht überhaupt nicht genügend gekannt find. Aber fo recht erwärmend, in das Leben einführend hat die neue Richtung doch erft gewirkt, feitdem fich die Kleinkunft und das Gewerbe mit der antiquarifchen Liebhaberei innig befreundet haben. Der fpätere Gefchichtsfchreiber unferer Kunftentwicklung wird diefe »häusliche« Seite der modernften Renaiffancewerbung nicht überfehen dürfen.

Aber geben wir uns keinen Illufionen hin! Alle diefe gefunden Fortfchritte find doch nur erft vereinzelte Erfcheinungen. Von einer volksthümlichen Kunft ift noch keine Rede.

Nach wie vor befteht die Kluft zwifchen angeblich »hoher« und angeblich »nur dekorativer« Kunft. Die erftere gipfelt noch immer in der Produktion von Taufenden von Tafelbildern, welche in den internationalen, nationalen und lokalen Ausftellungen eine ftilvolle Harmonie mit »Anderem« weder fuchen noch finden.

58] Studierſtube im gothiſchen Geſchmack, im Hauſe des Herrn Dr. Fr. v. Ziegler in München, nach Entwürfen von Gabr. Seidl daſelbſt.

(Der Lehnſtuhl rechts vom Tiſche gehört der Spätrenaiſſance an.)

Schon das beliebte Rahmenwerk ſcheint derartige Beziehungen auszuſchlieſsen. Zwar fehlt es nicht an berühmten Ausnahmen von der Regel; auch der dekorative Geſchmack, der ſich neuerdings in der äuſseren Anordnung unſerer Bilderausſtellungen kundgibt, deutet auf eine wohlthuende Sinnesänderung hin, und nicht minder verheiſsungsvoll erſcheint die erſtmalige Aufnahme von »Werken der Kleinkunſt« auf der 1883er internationalen Ausſtellung zu München. Gleichwohl iſt es wahr: *Die Mobiliſirung des Kunſtwerkes blüht fort;* ja ſie iſt gar nicht mehr aus der Welt zu ſchaffen, da eine willkürliche Umkehr zu einer volksthümlich-religiöſen Kunſt ebenſo unmöglich iſt, wie die Beſeitigung unſerer modernen Verkehrsmittel; und es fragt ſich nur, ob die groſse Aufgabe gelingen wird, die Tauſende und Abertauſende künſtleriſcher Einfälle und Gebilde, welche »auf den Markt« kommen, unter die Geſetze — nicht etwa eines beſtimmten hiſtoriſchen Stils — ſondern überhaupt *des guten Geſchmackes* zu zwingen.

Eine ſehr ſchwierige Sache, eben wegen der Vielſeitigkeit unſerer antiquariſchen Kunſtliebhabereien. Und nicht blos das. Das ſchwache Schifflein des guten Geſchmackes tanzt auf den hochgehenden Wogen des *Weltverkehrs,* — unſere Künſtler müſſen heute auch rechnen mit den Wünſchen überſeeiſcher Völkerſchaften. Man kann doch nicht im Handumdrehen die ganze Welt mit Schönheitsidealen erfüllen, die man ſelber kaum erfaſst und begriffen hat!

Suchen wir nach Mitteln und nach Wegen, welche aus dieſem Labyrinth von Beſtrebungen etwa hinausführen, ſo müſſen wir uns vor Allem auch von der Anſchauung losmachen, als ob die Bildung des guten Geſchmackes einſeitig von den Künſtlern, d. i. nach heutigen Begriffen von den Tafelbildmalern und Bildhauern, oder von den Kunſtgelehrten ausgehen könnte. Ich will auf den müſsigen Streit, welcher ſich neuerdings über »Künſtler und Kunſtſchreiber« entſponnen hat, und welcher im Grunde aus einer ſehr unlogiſchen und beſchränkten Konſtruktion des Begriffes »Kunſt« hervorgegangen iſt, hier nicht näher eingehen. Mag immerhin dem Maler der Vorrang gebühren, wenn es ſich darum handelt, den Werth eines Gemäldes als einer Reproduktion der Natur oder als techniſcher Leiſtung zu beurtheilen; was aber den »guten Geſchmack« anbelangt, ſo wird weder der für ſeine eigene Vortragsweiſe voreingenommene Künſtler, noch der gelehrte Profeſſor der Kunſtgeſchichte ein Monopol beanſpruchen dürfen. In Sachen des künſtleriſchen Geſchmackes iſt zu einem gerechten Urtheil über die Leiſtungen Anderer immer eine gewiſſe *Congenialität,* eine gewiſſe kulturelle Wahlverwandtſchaft und Homogenität der Bildung erforderlich. Wo dieſe nicht

59, 60, 61] Gothifches Kirchengeräth, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach.

vorhanden, da hat die Kritik kein Recht; darum wird der wirklich bedeutende Künftler unter Umftänden dem Urtheil eines Laien gröfsere Beachtung fchenken als dem eines Genoffen. Hier redet alfo auch das liebe Publikum ein Wort mit und zwar nicht blos deshalb, weil auch auf dem Gebiete der künftlerifchen Produktion das Angebot doch fchliefslich von der Nachfrage abhängt. Leider ift aber gerade auf diefem Gebiete das »verftändige« Publikum ein faft erfchreckend kleines, deffen Kopfzahl zu der Ziffer der berüchtigten »oberen Zehntaufend« fich kaum verhält wie 1 : 10. Es gehören dazu in erfter Linie die Sammler und Liebhaber, welche als begeifterte Adepten der Kunftkennerfchaft nie müde werden, Lehrgeld zu zahlen; zum Theil recht eigenfinnige, grillenhafte Patrone, die ihre Mitmenfchen nur nach Dem beurtheilen, was diefe an guten Werken *alter* Kunft wirklich befitzen bezw. zu befitzen wünfchen, und die fehr oft wunfchlos durch unfere modernen Ausftellungen ftreifen.

Alles in Allem: der gute Gefchmack ift, von der natürlichen Begabung abgefehen, ein Produkt des intimften Umganges mit dem »Stil« im weiteften Sinne des Wortes; und in unferer Zeit einer noch nie dagewefenen Univerfalität müffen Künftler und Kunftfreunde, um nicht auf Schritt und Tritt Verftöfse zu begehen, fich zu einem Kurfus durch das Ganze einer mehrtaufendjährigen Kunftentwickelung bequemen. Aber von der Art, *wie* dies gefchieht und künftig gefchehen wird, hängt Alles ab. Ich wiederhole das Wort *Intimität.* Oberflächliche Schul- und Bücherweisheit, die ebenfo natürlich verraucht, wie fie künftlich erworben ward, kann allein, felbft wenn fie mit dem Anfpruche der Wiffenfchaftlichkeit auftritt, den guten Gefchmack nicht erzeugen. Die Intimität fetzt vielmehr unermüdliches

62] Beiſpiel von gewebten Wandbekleidungen der frühen Gothik. Nach Viollet le Duc.

Anſehen, Indiehandnehmen, Nachdenken, ſie ſetzt Liebe und Begeiſterung voraus; erſt derjenige, welcher auf ſolche Weiſe an tauſend Dingen das Edle vom Unedlen, das Feine vom Groben, das Aechte vom Falſchen zu unterſcheiden gelernt hat, wird auch theoretiſchen Auseinanderſetzungen das rechte Verſtändniſs entgegenbringen; dem aus dem Dunkel unklarer Empfindung Heraustretenden wird das Geheimniſs der Verhältniſſe und der Farbenwirkung offenbar. Aber es liegt in der ſubtilen Natur der Sache, daſs der gute Geſchmack nicht zum Gegenſtande eines *Examens* (bei aller Achtung vor dieſer alle Individualität erſtickenden Wucherpflanze des neunzehnten Jahrhunderts!) gemacht werden kann. Selbſt dem Redegewandteſten iſt es nicht immer möglich, einem Uneingeweihten klar zu machen, daſs und warum ein Ding geſchmacklos, unkünſtleriſch gemacht ſei. Ich bekenne dies offen, nachdem ich mein fleiſsigſtes Nachdenken auf die Begründung der Geſetzmäſsigkeit des guten Geſchmackes verwandt habe. Einem ehrlichen Examinator könnte es hier ergehen wie dem braven Hans Sachs, den Wagner in ſeinen »Meiſterſingern« ſagen läſst: »Ich fühl's und kann's nicht verſteh'n, kann's nicht behalten, und doch auch nicht vergeſſen; und faſs' ich es ganz, — kann ich's nicht meſſen.»

Wenn wir aber den guten Geſchmack in allererſter Linie von der *feinen Kennerſchaft alter Kunſt* abhängig machen müſſen, ſo ſtempeln wir ihn zu einer höchſt vornehmen Sache, welche auch beim beſten Willen Aller immer nur eine verhältniſsmäſsig kleine Gemeinde haben wird. Freilich, je gröſser und einfluſsreicher dieſe Gemeinde wird, deſto mehr wird die Kunſt unſer öffentliches und privates Leben durchdringen, erwärmen, heben. Das Schöne und Künſtleriſche in den Gebilden von Menſchenhand, und zwar in *allen* ihren Gebilden, nicht blos in den Oelbildern und Marmorſtatuen, zu erkennen, ſo zu erkennen, daſs es Einem »einen Riſs« gibt, wenn man unverhofft etwas Schönes am Wege ſieht — das iſt das Erſtrebenswerthe. Unſere Muſeen und Kunſtſammlungen werden aber zur Volksbildung in *dieſem* Sinne erſt dann Erkleckliches beitragen, wenn ſie aufhören werden, archäologiſche Rumpelkammern zu ſein. Denn jedes alte ſtilvolle,

63] Sitzungszimmer aus dem neuen Rathhaus zu München, nach Entwürfen von Georg Hauberriſſer daſelbſt.

d. h. geschmackvolle Kunstwerk, und wäre es ein Stuhl oder Kleiderschrank, will als Kind seiner Zeit begriffen sein. Geben doch nicht einmal unsere kostbaren grossen Gemäldegalerien auch nur entfernt eine Ahnung von der Fülle von künstlerischem Geschmack, welchen ein Titian, ein Rubens und wie sie alle heissen, entfaltet haben, da wir hier in Folge der horriblen Anordnung ihrer Werke Alles, nur nicht den grandios guten Geschmack dieser Kunstheroen erkennen können. Wenn heute einer dieser göttlichen Meister in einen solchen Raum treten würde, wo seine besten Arbeiten, in scheulederartigen Rahmen neben- und etagenhoch übereinander aufgestapelt, sich gegenseitig morden, so würde sein erstes Gefühl wohl, gelinde gesagt, — Unbehagen sein.

64] Gothische Bettstatt mit reichem Himmel. Nach Viollet le Duc.

Je mehr wir uns nämlich daran gewöhnen, jedes einzelne Kunstwerk vergangener Tage als Glied einer Kette, als Produkt einer besonderen Kulturentwickelung zu begreifen, desto eher werden wir auch dazu gelangen, aus der Fülle des überkommenen Interessanten und Bewunderungswürdigen das *Nachahmenswerthe* auszuscheiden (S. 24). Wir werden dann nicht blos erkennen, ob und inwieweit es möglich sein wird, unsere eigene Naturanschauung mit den stilistischen Anforderungen des alten Gebildes in Einklang zu bringen, — wir werden es auch vermeiden, solche Erscheinungen in unser Schaffen aufzunehmen, welche in fremdartigen religiösen Vorstellungen, in fremden Sitten und Gebräuchen wurzeln. Brahma, Buddha und Confucius nehmen nicht nur unser philosophisches, sondern auch unser volles *Kunst*interesse in Anspruch, aber wir werden weder ihre markigen Tempelkaryatiden, noch ihre guten und bösen Geister, noch ihre Drachen und Teufelsmasken in die Grammatik *unserer* Ornamente übernehmen. Wie anregend für unser Schaffen wirken dagegen z. B. die von staunenswerth feinem Realismus zeugenden Thier-, Pflanzen- und Landschaftsbilder der Chinesen und Japanesen! Hier haben wir wirklich zum grössten

65] Gothifches Schmuckkäftchen aus Holz, Maafswerk mit gemaltem Grund. Kgl. Bayer. Nationalmufeum in München.

Theile Schöpfungen vor uns, die wir getroft unferen Kunftjüngern ohne alle und jede Klaufel als köftliche *Vorbilder* in die Hand geben können. Und ähnliche Ausfcheidungen nöthigt uns faft jeder Stil ab; felbft zeitlich und landsmannfchaftlich, ja religiös uns fo nahe liegende Bildungen wie die Gothik: Mit innigem Behagen können wir uns ihre lieblichen Pflanzenornamente und ihre naturaliftifche Tektonik zu eigen machen, aber vergebens mühen wir uns, gothifche Menfchen und Gefichter zu bilden — fie find und bleiben in den Geift ihrer Zeit gebannt.

Im *Allgemeinen* läfst sich wohl behaupten, dafs wir alte Stilifirungen, welche unferer eigenen Lebens- und Naturanfchauung nicht entfprechen, eher

66—69] Vier von den zehn Konſolfiguren (Narren) aus dem alten (gothiſchen) Tanz- und Rathhausſaal zu München,

bei Motiven aus der Pflanzenwelt als bei ſolchen aus der Thierwelt, am wenigſten aber bei Darſtellungen der ſpecies homo uns aneignen können. Hier iſt eben neben der nackten Natur noch, wenn ich ſo ſagen darf, die »Kulturgeberde« — umfaſſend das Koſtüm und die Anſtandsregeln der Körperhaltung und des Geſichtsausdrucks — Gegenſtand des »Stils«. Ich ſehe hierin die Hauptſchwierigkeit der Verwendung ſtilgemäſsen figürlichen Schmuckes an unſeren modern-romaniſchen und modern-gothiſchen Kirchen- und Rathhausbauten. Erträglich iſt die Imitation fremdartig berührender Kulturgeberden etwa noch beim Komiſchen, Heiteren, Koketten; als Beiſpiel theile ich Fig. 66—69 einige der köſtlichen Narrenfiguren aus dem alten Münchener Rathhausſaal mit: *ſolche* Vorbilder

in Holz gefchnitzt und farbig bemalt, Werke des Meifters Erasmus vom Jahre 1480. (Reftaurirt von Fr. Radfpieler jun.)

darf der moderne Künftler kühn herübernehmen, fo gut wie er gelegentlich den »fchwarzen Walfifch zu Askalon« mit »ächt« affyrifchen Figuren illuftrirt oder die gezierten Pofen und üppigen Schäferfcenen des Rococo imitirt. Sobald aber Ernft und Grandezza in Betracht kommen, laufen wir Gefahr, mit unferen Nachbildungen unwahre Karikaturen zu liefern: wir find zwar *vorurtheilslos* genug, um die Schönheiten mittelalterlicher Figuren zu begreifen, um die vorgeftreckten Leiber ihrer Weiber und die tänzelnden Fufsftellungen ihrer Männer aus ihrem Zeitgeift zu erklären — aber wir find nicht *naiv* genug, um alles das im Ernfte nachmachen zu können. Die fremdartige Kulturgeberde kann, wenn es fich um *ernfthafte* Affekte handelt, meiner Anficht nach nur auf der

Theaterbühne mit Erfolg reproduzirt werden, weil ſie hier nur als nothwendiges Beiwerk der Charakteriſtik erſcheint; aber ſelbſt der Schauſpieler und der Regiſſeur müſſen darauf bedacht ſein, nicht durch ein Zuviel oder Zuwenig an kulturhiſtorischer Treue ihre Darſtellung der Lächerlichkeit preiszugeben. Kein Wunder daher, daſs neun Zehntel aller der zahlloſen ſogenannten hiſtoriſchen und Koſtümbilder (älteren wie neueren Datums), in Oel gemalt und gedruckt, auf Holz gezeichnet und photographirt, den Stempel des »Theatraliſchen«, freilich nicht im guten Sinne des Wortes, an ſich tragen. So iſt es endlich erklärlich, daſs wir mit Vorliebe doch immer wieder jenen Kunſtepochen uns zuwenden, in denen die nackte Erſcheinung des Menſchen in denkbar edelſter Reinheit und bis zu einem gewiſſen Grade »zeitlos« aufgefaſst worden iſt — zur Antike und zur Renaiſſance.

70] Gothiſches Sakramenthäuschen, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach.

Nach allem bisher Vorgebrachten wird man es verſtehen, wenn ich ſage: Es gibt kaum irgendeinen hiſtoriſchen Stil, welcher als *Ganzes* in unſer heutiges Schaffen übernommen werden könnte, und andrerſeits gibt es kaum einen Stil, der uns neben dem allgemein künſtleriſchen Intereſſe nicht auch praktiſche Anregungen darböte. Es wäre eine ſchöne Aufgabe, ſo mit dem Prüfſtein der »Brauchbarkeit« die Stilgebilde der verſchiedenen Zeiten und Völker zu unterſuchen; aber jede derartige Prüfung würde ja doch nur ein ganz ſubjektives, individuell-perſönliches Gepräge erhalten. Denn es iſt klar, daſs die Taxation nicht blos des Affektions-, ſondern auch des wirklichen Gebrauchswerthes bei Gegenſtänden der häuslichen Einrichtung ſehr weſentlich von den Kulturempfindungen, -Bedürfniſſen und -Erinnerungen jedes Einzelnen beeinfluſst wird. Der Kenner und Freund des Aegyptiſchen, oder der römiſchen Antike, oder der Gothik etc. wird eben nicht allein in dem fortwährenden Umgang mit den Ideen und Erzeug-

71] Gothiſcher Studierpult. Nach Viollet le Duc.

nissen seines Lieblingsstiles hohe Befriedigung finden — mitunter vielleicht auf Kosten der rein physischen Bequemlichkeit — sondern er wird auch an Alles, was ihm aus dem Kreise der einschlägigen Kunstkultur entgegentritt, einen viel strengeren Maßstab anlegen, als der Laie. Der Kenner wird jede Entstellung der historischen Wirklichkeit verdammen und sich jeder leichtfertigen Um- und Nachbildung feindlich zeigen.

72] Gothische Sitzbank. Nach Viollet le Duc.

Solcher Forderung puritanischer Stilreinheit aber stehen Schaffensdrang und Modelust gegenüber. Man weiss zwar, dass man nicht willkürlich einen neuen grossen Stil erfinden kann — denn wo wäre ein Prinzip der Dekorationskunst zu entdecken, das nicht irgendwo seine »klassische« Durchbildung erfahren hätte! Auch hier ist es eben wahr, dass alles schon einmal dagewesen. Aber dennoch, und obschon wir auf ein allbewegendes religiöses Motiv kaum rechnen dürfen, wollen wir die Hoffnung nicht aufgeben, dass auch *unsere* Kunstbestrebungen gute Früchte tragen werden. Um so sicherer dürfen wir dies hoffen, wenn aus den mit so viel Eifer betriebenen kunstgeschichtlichen Studien sich die lebendige Lehre entwickelt: dass alle Stilbildungen vergangener Zeiten nur verschiedene Offenbarungen des menschlichen Ringens nach einer idealen, überirdischen Natürlichkeit sind. Mit der Natur und durch die Natur, die ja Gottes ist, werden wir siegen — »und neues Leben blüht aus den Ruinen!«

Deo gratias.

DIE FARBE.

HÄUFIG werden *Farbe* und *Form* nebeneinander genannt, als ob ſie weſentlich verſchiedene, gleichwerthige und trennbare Theile der Dekoration wären. Das iſt aber in Wirklichkeit nicht der Fall: *denn Alles, was wir ſehen, iſt Farbe;* unſer Auge iſt gar nicht fähig, uns etwas *Farbloſes* zu zeigen. Dagegen ſehen wir *formlos* Farbiges z. B., wenn wir auf hohem Bergesrücken in den wolkenfreien, noch nicht geſtirnten Abendhimmel blicken, oder wenn wir im Gebirgsſee tauchend für einen Moment die Augen öffnen, oder endlich wenn wir mit geſchloſſenen Lidern unſer Antlitz den Sonnenſtrahlen ausſetzen. Im erſten Falle ſehen wir formlos Blaues, im zweiten formlos Blaugrünes, im letzten Falle formlos Gelbrothes. Sobald auf dem Sehkreis verſchiedene, mehr oder weniger deutlich unterſcheidbare Farben oder Farbentöne, Lichter oder Schatten ſichtbar werden, haben wir die *Form*. Was wir mit dieſem Namen bezeichnen, iſt aber nur eine Abſtraktion aus der Reihe der farbigen Erſcheinungen; es ſind nur die Grenzen und Abſchlüſſe, die räumlichen Verhältniſſe der *Farbe,* welche wir wahrnehmen und welche erſt durch Erfahrung und Nachdenken, unterſtützt durch die ſtereoſkopiſche Stellung der Augen, in unſerem Geiſte die Vorſtellung von den Dimenſionen des Raumes ſelbſt, d. h. von der »Geſtalt«, hervorrufen.

Spätgothische Dekoration aus dem Rittersaal der Veste Hohensalzburg. Ende des 15. Jahrhunderts.
Nach Photographie von Otto Schmidt in Wien.

73] Kleiner Wandteppich (genähte Arbeit), Anfang des 16. Jahrhunderts. (Im Befitze des Herausgebers.)

Demnach ift die Farbe etwas Unumgängliches, etwas Primäres, die Form etwas Hinzukommendes, Sekundäres; die Farbe ift finnlichen und nervöfen, die Form begrifflichen Urfprungs; die Farbe erfafst und durchdringt uns, ohne dafs wir uns darüber klar zu werden brauchen; fie ift dem fehenden Menfchen faft ebenfo nothwendig wie Luft, Wärme und Nahrung, während die Form gewiffermafsen ein Erzeugnifs der Intelligenz ift. Die Farbe wird gefühlt, die Form will verftanden fein. Es kann alfo nicht dem geringften Zweifel unterliegen, dafs die Farbe die erfte und unentbehrlichfte Vorausfetzung aller Dekorationskunft ift. Deshalb mufs die Farbenlehre an die Spitze jeder Unterweifung und jedes Selbftunterrichts in diefen Dingen geftellt werden, und wer dies unterläfst, mufs nothwendig auf unferem Gebiete ein unficher taftender Stümper bleiben — es fei denn, dafs er ein von der Natur ganz befonders begabter »Farbenmenfch« wäre, dem das im Traume kömmt, was Andere kaum wachend mühfam

erwerben. Man wende nicht ein, daſs die Kunſt lediglich Sache des inſtinktiven Gefühls, der unbewuſsten Eingebung ſei; dann müſsten ja die Wilden Anwartſchaft darauf haben, nicht nur die beſſeren Menſchen, ſondern auch die beſſeren Künſtler zu ſein! Selbſt der wüthendſte Praktiker muſs nolens volens der ſo arg verketzerten Theorie — d. i. dem folgerichtigen, auf geordnetem Nachdenken beruhenden Erkennen und der Ueberlieferung des auf ſolche Weiſe Erkannten — ſein Opfer bringen, mag dies auch noch ſo beſcheiden ausfallen. In der That aber waren die gröſsten Künſtler der beſten Zeiten viel mehr Theoretiker, als man gemeinhin anzunehmen geneigt iſt; ſie waren emſig beſtrebt, ihre Kunſt auf feſte, wohldurchdachte Regeln zu gründen, und einzelne von ihnen haben es dabei ſogar zu wiſſenſchaftlicher Bedeutung gebracht. *Lionardo da Vinci's* geiſtreiche Bemerkung, daſs der Himmel eigentlich ſchwarz, und daſs die Luft farblos ſei und nur auf finſterem Hintergrund blau erſcheine, bildet noch heute den Ausgangspunkt der Lehre von den trüben Medien.

74] Ampel aus S. Marco in Venedig.

Für den Laien iſt es freilich nicht leicht, ſich in den Ergebniſſen der neueren Farbenwiſſenſchaft*) zurechtzufinden, und die Aufgabe wird zu einer gefährlichen Klippe, wenn man die kärglich erworbene Einſicht Anderen mittheilen ſoll. Trotzdem habe ich es für meine Pflicht gehalten, den Verſuch zu wagen. Die Farbe iſt das Stiefkind unſerer kunſtgewerblichen Beſtrebungen und ſelbſt unſere Maler haben meiſtens nur mangelhafte Vorſtellungen von der Rückſicht, welche ſie dem Anfang und Ende aller Dekorationskunſt ſchulden — ja Viele von ihnen verleugnen in Worten und Werken die »Dekoration« überhaupt. So vornehm

*) Für das Studium kommt in erſter Linie in Betracht das »Handbuch der phyſiologiſchen Optik« von *H. Helmholtz* (Leipzig bei L. Voss, 1867). In dieſem eminenten Werke, das übrigens in einer auch für den Laien ſehr klaren Sprache geſchrieben iſt, findet ſich gleichzeitig das geſammte, bis 1867 in Betracht kommende wiſſenſchaftliche Material kritiſch geſichtet. Ferner empfehle ich angelegentlich: *Ernſt Brücke,* »Die Phyſiologie der Farben für die Zwecke der Kunſtgewerbe« (Leipzig, Hirzel, 1866), und *W. v. Bezold*, »Die Farbenlehre in Hinſicht auf Kunſt und Kunſtgewerbe« (Braunſchweig, Westermann, 1874). Wer Bedürfniſs nach weiterer Literatur empfindet, findet in den genannten Werken alle erforderlichen Nachweiſe. Beſondere Beachtung verdienen einige, zum Theil prachtvoll illuſtrirte franzöſiſche und engliſche Publikationen.

75] Illuftration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

waren die alten Meifter nicht, und gerade darum waren fie fo grofse *Meifter*. Bemühen wir uns alfo, der alten Farbenherrlichkeit in unferen Zimmern eine fröhliche Auferftehung zu bereiten — auch der nachfolgende trockene Exkurs kann dazu Einiges beitragen, wenn er fo aufgefafst wird, wie er gemeint ift — als befcheidene Anregung.

Vor allen Dingen mufs auf's Neue der prinzipielle Unterfchied zwifchen *Farbe* und *Pigment* in Erinnerung gebracht werden. Farbe ift das Gefammtergebnifs des *Prozeffes*, der mit dem Eindringen von Lichtfchwingungen des Aethers in unfer Auge beginnt und mit der geiftigen Empfindung des Blauen, des Rothen u. f. w. endigt — ein noch immer nicht vollkommen aufgeklärtes

76] Sammtbrokat, Frührenaiffance, kgl. bayer. Nationalmufeum München.

Wunder. Ob es ohne den Apparat unferes Auges und ohne die Thätigkeit unferes Gehirns überhaupt »Farbe« nach unferer Vorftellung in der Welt gibt, wiffen wir nicht. Sicher aber wiffen wir, dafs die Aetherfchwingungen, welche zum Prozefs der Farbenvorftellung erforderlich find, nicht nur von den leuchtenden Körpern (Sonne, Fixfterne, Feuer, elektrifche Funken, Blitz etc.) *direkt* in unfer Auge gelangen, fondern auch *indirekt*, indem fie vor dem Eintritt in's Auge von anderen Körpern aufgefangen und zurückgeworfen werden und häufig erft nach mehrmaliger Beugung und Brechung, wobei fie die verfchiedenartigften Veränderungen durchzumachen haben, von unferem Auge empfangen werden. Ja ftreng genommen gibt es überhaupt keine vollkommen »direkte« Empfängnifs, weil zwifchen dem Auge und den leuchtenden Körpern allüberall der Körper der irdifchen Atmofphäre fich ausbreitet. Wir nennen nun einen Körper, durch welchen die Schwingungen aufserhalb des Auges hindurchgehen müffen, das »Medium« oder Mittel und unterfcheiden je nach ihrer Klarheit und Durchfichtigkeit helle und trübe Medien; zu ihnen gehören aufser der Atmofphäre in ihren verfchiedenen Dichtigkeiten und Mifchungen (mit Wafferdämpfen, Rauch etc.) auch Glas, Kryftall, Waffer, gewiffe vegetabilifche und animalifche Stoffe — immer in der Vorausfetzung, dafs fie die von *anderen* Körpern ausgehenden Schwingungen wenigftens theilweife *durchlaffen.* Diefe letzteren Körper find die eigentlichen *Farbenträger*, und wenn wir folche Körper behufs Erzielung farbiger Eindrücke befonders herrichten, mifchen und übertragen,

77] Gruppe von Dekorationen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh., aus dem Befitze des Verfaffers.

Gothifcher Goldbrokatftoff; Granatäpfel auf rothem Sammet; italien. Rippenftuhl; italien. Elfenbeinkäftchen mit Meffingbefchlägen; perfifcher Wandteppich; fleifchrother Sammet; perfifcher Fufsteppich mit ftilifirten Thierformen.

ſo nennen wir ſie *Farbſtoffe* oder *Pigmente.* Der Maler kann daher auf ſeiner Palette niemals Farben, ſondern nur Pigmente miſchen. Das iſt beileibe keine gelehrte Wortklauberei; die Unterſcheidung iſt auch für die Praxis abſolut nothwendig, da ohne dieſelbe fortwährende Miſsgriffe in der Wahl der Mittel unvermeidlich ſind. Iſt doch die ganze Geſchichte der endloſen Irrthümer, unter denen die Farbenlehre ſowohl als die farbige Kunſt gelitten hat, eigentlich nur eine Geſchichte jener prinzipiellen Verwechslung.

Die Tragweite des Unterſchiedes wird ſofort klar, wenn wir uns das Weſen der »Farbſtoffe« als ſolcher vergegenwärtigen. Danach iſt die Farbe nicht etwa eine den Stoffen anhaftende, immerwährende Eigenſchaft oder Kraft; man könnte ſie vielmehr die Folge eines Unvermögens nennen. Farben entſtehen nämlich nur dadurch, daſs die Stoffe, an denen wir ſie gewahren, nicht das Vermögen haben, die auf ſie entfallenden Lichtſchwingungen vollſtändig zu verbrauchen, zu verſchlucken. Stoffe, welche dieſes Vermögen haben, erſcheinen uns ſchwarz, d. h. nahezu farblos; Stoffe dagegen, welche überhaupt kein Licht abſorbiren können, erſcheinen uns als Spiegel der urſprünglichen Lichtquelle. Hierbei iſt aber zu bemerken, daſs eine vollkommene Wiedergabe der letzteren ebenſo wenig wie eine vollkommene Abſorption derſelben irgendwo ſtattfindet, weil die Strahlen der urſprünglichen Lichtquelle auf dem Vermittler zum zweiten (bez. dritten etc.) Male nach verſchiedenen Richtungen zertheilt werden, und weil die in Frage kommenden Stoffe durch ſtörende Medien von unſerem Auge getrennt ſind. So kann auch der beſte Spiegel die Strahlen der Sonne nicht in ihrer *ganzen* Fülle und Kraft wiedergeben — nicht zu reden von einem weiſsen Blatt Papier, das mit feinen mikroſkopiſch ſichtbaren Bergen und Thälern, mit ſeinen Faſern und Zacken den gröſsten Theil des Sonnenlichtes verſchluckt und daher niemals ein vollkommenes Bild der Farbenpracht geben kann, welche der Sonne ſelbſt entſtrahlt. So groſs und gewaltig iſt dieſe Pracht, daſs unſer Auge davon momentan geblendet wird und erblinden würde, wollten wir mit unſerem Schauen das Wunder ertrotzen. Das Licht der Vollmondſcheibe kommt zu uns 500,000 mal ſchwächer als das der Sonne! Immerhin aber geben die Stoffe, welche wir »weiſs« nennen, im Verhältniſs zu andern ſehr viel von der urſprünglichen Lichtquelle zurück; oder richtiger ausgedrückt: ſie haben die Fähigkeit, von jeder Gattung der verſchiedenfarbigen Strahlen, aus denen das Licht zuſammengeſetzt iſt, einen etwa gleich groſsen Theil zu verſchlucken und wieder abzugeben, ſo daſs wir das Weiſse als die *vollkommenſte Miſchfarbe,* gewiſſermaſsen als

eine gleichmäſsige Abſchwächung aller im Lichte ſelbſt enthaltenen Farben betrachten können. Dieſe Abſchwächung ſchreitet dann durch alle Grade des Grauen bis zum Tief-ſchwarzen fort, welches als unerſättlicher Farbenvertilger gewiſſermaſsen die Negation des Lichtes und aller Farben darſtellt.

78] Römiſch-antiker Trinkbecher.

Das Sonnenlicht beſteht alſo aus verſchiedenfarbigen Strahlen. Dieſe Strahlen aber haben nicht blos verſchiedene Geſchwindigkeiten, ſondern bringen auch verſchiedenartige phyſikaliſche Veränderungen und chemiſche Zerſetzungen bezw. Verbindungen mit ſich. Welcher Fortſchritt auf dieſem Gebiete, ſeit der groſse *Newton* vor kaum zweihundert Jahren die Entdeckung machte, daſs man mit Hilfe eines Prismas das Sonnenlicht in ſeine verſchiedenen Farben zerlegen und dieſe dann wieder zu einem weiſsen Bilde vereinigen kann! Im Spektrum ſehen wir bekanntlich ein Theilchen Sonnenlicht in einen ſchmalen verſchiedenfarbigen Streifen verwandelt, links mit dunklem Braunroth beginnend, welches dann heller wird und durch die verſchiedenfarbigen Töne des Karmeſin-, Zinnober- und Mennigroth allmählig in ein hellleuchtendes Gelb übergeht; dann, immer mit prachtvollen miſchfarbigen Uebergängen, nach rechts fortſchreitend: Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Blau, Blauviolett, Rothviolett.*) Ueber das rothe und das violette Ende hinaus ſind gewöhnlich klare Farben nicht mehr zu unterſcheiden; da aber das Spektrum nach beiden Seiten hin eine, zwar nicht deutlich ſichtbare, aber theils durch die Photographie, theils durch das Thermometer nachweisbare Fortſetzung hat, ſo ſpricht man von deſſen »ultrarothen« und »ultravioletten« Theilen.

Aus der Fülle der merkwürdigen Erſcheinungen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, geht eine Lehre hervor, welche auch für die Praxis von der gröſsten Wichtigkeit iſt: Jeder Strahl, welcher nicht zurückgeworfen wird,

*) Es verlohnt ſich, in einem der in der Anmerkung S. 74 angeführten Werke — z. B. bei *Bezold* S. 24 ff. — die genauere Beſchreibung des Spektrums mit Angabe der Fraunhofer'ſchen Linien nachzuleſen. Bei *Bezold* im Anhang, ſowie in *Pfaundler's* 8. Auflage von *Müller-Pouillet's* »Lehrbuch der Phyſik« und in Meyer's Konverſations-lexikon (16. Bd. S. 704) auch farbige Abbildungen des Sonnenſpektrums; wohl das Beſte der Art im Atlas zu Chevreul's »Expoſé d'un moyen de definir et de nommer les couleurs«, Paris 1861. Das Sonnenſpektrum in ſeiner ganzen Pracht farbig nachzubilden, iſt übrigens (ſelbſt mit Anilinfarben) nahezu unmöglich, ebenſo muſs jede Beſchreibung immer ſehr mangelhaft bleiben.

79] Römifch-antiker Mifchkeffel (Hildesheimer Silberfund).

mufs an dem Stoffe, von dem er verfchluckt wird, Wärme oder chemifche Veränderung erzeugen, und er *kann* beide Wirkungen zugleich haben. Vergegenwärtigen wir uns nun, dafs jeder Stoff, welcher uns bei voller Sonnenbeleuchtung fchwarz oder in einer nicht blendend weifsen Farbe erfcheint, einen grofsen Theil der auf ihn fallenden Strahlen verzehrt, fo liegt es auf der Hand, wie hier fortwährend allein durch das Licht farbenverändernde Prozeffe vor fich gehen können. Dafs uns ein Körper in vorwiegend blauem Lichte erfcheint, zeigt uns doch nur den Grad feiner Fähigkeit, die nicht blauen Strahlen zu verfchlucken; fofern nun aber die letzteren mit ihren Schwingungen nicht blos eine Erwärmung, fondern auch eine ftoffliche Veränderung bewirken, kann auch eine Abfchwächung oder Verftärkung in der Fähigkeit des Körpers, die nicht blauen Strahlen zu verzehren, eintreten. Hierauf beruhen wohl die zahlreichen Veränderungen, welche wir an der Färbung von Gegenftänden auch dann beobachten, wenn diefelben der Zerfetzung durch die atmofphärifche Luft, durch Feuchtigkeit etc. entrückt find; hierauf beruht zum Theil der Prozefs des Bleichens, des fogen. »Nachdunkelns«, des »Verfchiefsens« und anderer Farbenveränderungen. *Was aber für die Stoffe gilt, welche wir fehen, mufs auch für die nervöfen Elemente der Netzhaut unferes Auges gelten.* Alle Strahlen, welche hier Aufnahme finden, müffen entweder erwärmen oder chemifch zerfetzen, oder beides zugleich. Es find nur Fragen eines Laien an die Männer der Wiffenfchaft: ob nicht an den Nerven, welche die verfchiedenen Farbenftrahlen des Spektrums aufnehmen, während ihrer Thätigkeit wirkliche chemifche Subftanzveränderungen vor fich gehen? — ob nicht die Ermüdung, welche wir nach langem Anfchauen ein und derfelben Farbe empfinden (welche uns aber nicht hindert, uns fofort an einer anderen Farbe zu erfreuen), auf das Bedürfnifs einzelner Nerven nach Ruhe, bez. nach Rückerfatz zerftörter Subftanz zurückzuführen ift?

80] Das Innere eines vornehmen römiſchen Hauſes.
(Nach der Geſchichte des römiſchen Kaiſerreiches von V. Duruy, deutſch von G. Hertzberg.)

— ob nicht bei verſchiedenen Individuen, ſei es in Folge natürlicher Anlage oder in Folge ungleichmäſsiger Uebung, der Stoffwechſel der verſchiedenen Farbennerven ein ſehr intenſiver oder aber ein ſehr ſchwacher ſein kann? — ob nicht auf ſolcher ungleichmäſsiger nervöſer Begabung und Entwickelung die Erſcheinungen der einſeitigen Farbenblindheit, ſowie die individuelle Vorliebe für gewiſſe Farben beruhen? ob nicht endlich die farbigen Kontraſte mit chemiſchen Vorgängen auf der Retina im innigſten Zuſammenhange ſtehen?

Wir ſind von der Nothwendigkeit ausgegangen, ſtrenge Unterſcheidung zwiſchen *Farben* und Farb*ſtoffen* feſtzuhalten. Nach dem bisher Angeführten iſt es nun klar, warum die *Miſchung* von Farben einerſeits und diejenige von Pigmenten andrerſeits unmöglich dieſelben optiſchen Wirkungen haben kann: denn im erſteren Falle *vermehren,* im letzteren Falle *vermindern* wir das Licht! Vereinigungen von Farben des Spektrums haben beiſpielsweiſe zur Folge, daſs

81] Haus des Panfa zu Pompeji; Längendurchfchnitt.

aufser den rothempfindlichen auch die blauempfindlichen Nervenelemente der Netzhaut angeregt werden, alfo eine Verftärkung der Nervenempfindungen, welche bei gleichzeitiger intenfiver Wirkung aller Spektralfarben bis zum fcheinbar farblofen blendenden Weifs gefteigert wird. Nehmen wir dagegen beifpielsweife einen rothen und einen blauen Farbftoff: der rothe verfchluckt alle nicht rothen Strahlen, alfo auch die blauen; der blaue umgekehrt alle nicht blauen Strahlen, alfo auch die rothen. Es findet demnach bei folcher Vermifchung von Pigmenten (noch *vor* Beginn des Prozeffes in unferem Auge!) ein Vernichtungskampf ftatt, aus dem unmöglich eine Steigerung des Lichteffektes hervorgehen kann. Daher ergibt denn in Wirklichkeit die Mifchung von *Pigmenten,* unter welchen die einzelnen Spektralfarben möglichft vollftändig vertreten find, nicht *Weifs,* fondern ein neutrales *Schwarz oder Dunkelgrau.* Im Falle der Farbenmifchung haben wir alfo gewiffermafsen ein *Additions-,* im Falle der Pigmentmifchung ein *Subtraktions*-Exempel.*)

Ein wichtiger Grund, warum das Weifse bei der optifchen Vereinigung verfchiedener Körperfarben kaum erreicht werden kann, liegt auch darin, dafs wir in den Farben der Pigmente und der Körper überhaupt keine reinen

*) Der einfachfte Verfuch, der zwar nicht allen wiffenfchaftlichen Anforderungen entfpricht, durch den ich aber felbft meinen Kindern die Sache klar gemacht habe, läfst fich mit verfchiedenfarbigen Gläfern anftellen, wie man fie in jeder Glashandlung erhält. Man läfst in ein dunkel gemachtes Zimmer das direkte Sonnenlicht nur durch eine kleine Oeffnung eindringen, fo dafs die Strahlen ein Stück weifsen Papiers grell erleuchten. Fängt man diefelben nun durch ein karminrothes Glas auf, fo erfcheint das Papier in prachtvoll leuchtendem Roth; legt man aber auf diefes Glas noch ein anderes, tief kobaltblau gefärbtes, fo tritt der Fall der Subtraktion der Farbenvernichtung ein, und von dem Sonnenlichte fällt nur ein dunkles Gemifch der wenigen rothen und blauen Strahlen, welche nach dem Vernichtungskampf in den beiden Gläfern noch übrig geblieben, auf das Papier. Ein ganz anderes Refultat erhalten wir, wenn wir einen Theil des direkten Sonnenlichtes durch das rothe Glas, einen andern Theil mit Zuhilfenahme eines Spiegels durch das blaue Glas leiten, fo dafs die rothen und die blauen Strahlen erft auf dem weifsen Papier zufammentreffen: die erzielte Mifchfarbe ift dann ein brillantes Violett, das an Helligkeit jede der beiden Mutterfarben übertrifft. In ähnlicher Weife kann man mit Hilfe von zwei, drei oder mehr Spiegeln eine entfprechende Anzahl verfchiedenfarbiger Gläfer zufammenwirken laffen, undwenn es auch wegen der Unvollkommenheit des Apparates fchwierig fein dürfte, auf diefem Wege durch Farbenmifchung ein blendendes Weifs zu erzeugen, fo fehen wir doch, wie durch Zufammenlegung ganz verfchiedener, an fich fehr kräftiger und gefättigter Farben eine Steigerung nach dem Weifsen hin ftattfinden kann. (Vgl. a. die Anmerkungen weiter unten, S. 91 und 96.)

82] Antike Wandmalerei aus Pompeji.

Vertreter der einfachen Spektralfarben finden. Das Blau des Spektrums felbft z. B. kann durch das Prisma nicht weiter zerlegt werden; dagegen hat jedes andere Blau, ebenfo wie jedes von Körpern reflektirte Roth, Gelb, Grün, Violett etc. fein *mehrfarbiges Spektrum*, d. h. keine diefer Farben tritt in der Natur oder in künftlicher Zubereitung in der unbedingten Reinheit der entfprechenden Spektralfarben auf. Es gibt kaum eine Farbe in der Natur oder Kunft, welche nicht wenigftens *Spuren fämmtlicher Farben des Spektrums* enthielte. Eine Thatfache von der gröfsten Wichtigkeit auch für die farbige Kunft. Mit ihrer Annahme fallen alle jene unklaren Behauptungen über reine und unreine, über Grund- und Mifchfarben; es fällt damit der müfsige Streit, welche von den in der Natur vorkommenden Farbentönen denn eigentlich die »wahren« und »edlen« feien. Andrerfeits begreifen wir nun die zahllofe Mannigfaltigkeit, welche uns Natur und Kunft in ihren Farbengebungen zeigen — ganz abgefehen von den Variationen, welche durch die Struktur, die phyfikalifche und chemifche Befchaffenheit der Stoffe bedingt find. Nehmen wir an, dafs ein Stoff auf gegebenem kleinftem Raume 5000 farbige Strahlen empfange, und zwar je 1000 rothe, gelbe, grüne,

83] Römifcher Opferftein.

blaue, violette (womit keineswegs das wirkliche Verhältnifs der Spektralfarben unter einander angedeutet werden foll); nehmen wir an, dafs hiervon 100 rothe, 300 gelbe, 500 grüne, 700 blaue und 900 violette Strahlen verfchluckt, der Reft aber reflektirt würde, fo erhielten wir wahrfcheinlich ein leuchtendes Braun; würden noch mehr Strahlen nach der blauen und violetten Seite verfchluckt, fo ergäbe fich wohl ein tiefes Orangeroth u. f. w. Die Zahl der möglichen Kombinationen ift unbegrenzt; es befteht auch kein wefentliches Intereffe, eine Zahl zu finden, hochwichtig ift aber das *Prinzip.* Ich möchte es gerne das »Prinzip des Braunen« nennen, gerade im Gegenfatze zu der alten Gepflogenheit, welche als *gute* Mifchungen nur folche zwifchen je zwei Nachbarfarben des Spektrums gelten laffen wollte. Soweit ging ja diefer Irrthum, dafs *Goethe* das

84] Holzplafond mit gemalten Ornamenten, Kupferstich von Daniel Hopfer (um 1520).

Braune ſchlechtweg für »ſchmutzig« halten konnte, während es doch mit ſeinen zahlreichen Tinten gewiſſermaſsen alles Farbige wohlthuend verbindet und in der dekorativen Kunſt einſchlieſslich der Malerei die erſte Rolle ſpielt. Es gibt überhaupt keine ſchmutzigen Farben in der Natur; dieſe Bezeichnung verdienen höchſtens die Körper, welche uns widerlich ſind, und die Pigmente, deren Eigenſchaften eine freie Farbenentfaltung nicht geſtatten. Aber das Braune ſtellt nur eine allgemeine Miſchung mit vorwiegend *warmem* Charakter dar; richtiger wäre es daher, von einem »Prinzip des Weiſsen«, als der vollkommenſten Farbenmiſchung, zu reden — wenn an einem Schlagwort überhaupt ſo viel gelegen wäre.

Die volle und rückhaltloſe Anerkennung des Prinzips iſt nun aber von groſser Tragweite auch für den *Kontraſt,* den eigentlichen Kern der praktiſchen Farbenlehre. Wer das Grundgeſetz des Kontraſtes richtig erfaſst hat, der beſitzt den Schlüſſel der Farbenharmonie. Vielleicht gelingt es mir, dieſes Grundgeſetz vor meinen Leſern einigermaſsen klar zu entwickeln. Wenn ich dabei zu einer, wie ich glaube, theilweiſe neuen Auffaſſung oder vielmehr zu einer eigenartigen Gruppirung der Thatſachen komme, ſo fuſse ich doch immer auf den Ergebniſſen der Gelehrtenforſchung.

Man hat nämlich bisher einen prinzipiellen Unterſchied gemacht zwiſchen einem Kontraſt der *Farben* und einem ſolchen der *Helligkeiten.* Ich halte das für falſch und glaube, daſs in dieſer Trennung der Grund zu ſuchen iſt, warum die Farbenharmonik bisher nicht zu rechter populär-praktiſcher Bedeutung gekommen iſt. Wenn auf eine einfarbige Fläche ein Schatten geworfen wird, ſo werden von zehn Kunſtjüngern neun erklären, die Farbe ſei auf der ſchattigen Stelle dieſelbe geblieben, ſie ſei nur etwas »verdunkelt.« *In Wirklichkeit iſt die Farbe eine ganz andere geworden.* Mag es ſich nun um eine Entziehung oder Hinzufügung direkten oder diffuſen (zerſtreuten, mehrfach gebrochenen und reflektirten) Sonnen- oder künſtlichen Lichtes handeln, immer *muſs* eine Veränderung der Beleuchtung auch eine *Aenderung der Farbe* bewirken. Wir haben geſehen, daſs es auſserhalb des Spektrums in der Natur nur *Miſchfarben* gibt. Die Miſchungen aus den verſchiedenen Farbenſtrahlen des Lichtes können gerade und ungerade ſein. Ungerade iſt jede Miſchung, in der die Spektralfarben ungleichmäſsig vertreten ſind. Wird nun z. B. einer braunrothen, alſo ungleichmäſsig miſchfarbigen Fläche allgemeines Licht entzogen, ſo wird die Miſchung noch ungleichmäſsiger als ſie vorher ſchon war, weil die einſeitige Abſorbtions-

fähigkeit der Körper ganz beſtimmte Grenzen hat und keineswegs mit der allgemeinen Beſtrahlung gleichmäſsig zu- und abnimmt.

Die meiſten Körperfarben kommen ja nicht, wie die metalliſchen Farben, durch blos oberflächliche Reflexe, ſondern dadurch zu Stande, daſs die Lichtſtrahlen auch *in die Tiefe* der Körper eindringen, hier zum Theil abſorbirt, zum Theil aber reflektirt werden.*) Die Tiefe kann ausgefüllt ſein von zahlloſen kleinen lichtdurchlaſſenden kryſtalliniſchen Körperchen — das iſt der Fall bei den meiſten Deckfarben, welche in getrocknetem Zuſtande eine mehr oder weniger rauhe Oberfläche darbieten; — oder die Tiefe iſt gebildet durch wäſſerige, glaſige, ſaftartige Schichten, welche auch in trockenem Zuſtande eine glatte Oberfläche darbieten — der Fall der ſogenannten Laſur- und Lackfarben, auch der öligen Einläſſe und Politurüberzüge. Beide Arten von Farbenkörpern verhalten ſich ſehr verſchieden, die erſteren reflektiren verhältniſsmäſsig viel allgemeines (weiſses) Licht an der Oberfläche, die letzteren nehmen

85, 86, 87] Illuſtrationen aus Hans Holbein's »Altem Teſtament«.

*) Vgl. über die Natur der Farbſtoffe *Helmholtz* S. 274, *Brücke* S. 118, *Bezold* S. 39.

88] Karl der Kühne von Burgund und ſeine Tochter und Erbin Maria. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

mehr davon in die Tiefe auf. Eine eigenthümliche Stellung nehmen die textilen Stoffe ein; die atlasartigen Gewebe ſind auf glänzende oberflächliche Reflexe berechnet, die ſammet- und plüſchartigen Gewebe dagegen reduziren dieſe auf ein Minimum, indem ſie durch die vertikale Stellung ihrer Faſern im Kleinen die innige Farbenfülle des Urwaldes erreichen. So bietet jeder Stoff ſchon durch ſeine Struktur dem Lichte beſondere Mittel und Wege der Entfaltung. Nun wiſſen wir aber auch, daſs die rothen Strahlen langſamer ſchwingen als die grünen, und dieſe wieder langſamer als die blauen und violetten; bei gewiſſen Beleuchtungen werden von gewiſſen Stoffen überhaupt faſt nur noch die am ſchnellſten ſchwingenden blauen und violetten Strahlen durchgelaſſen oder reflektirt, alle übrigen erlahmen und verenden in der Materie. Erwägen wir die unendliche Mannigfaltigkeit der farbebeſtimmenden Faktoren, ſo iſt es kein Wunder, wenn zwei Körper, welche wir ſoeben gleichfarbig ſahen, bei anderer Beleuchtung verſchiedenfarbig erſcheinen; daſs wir ſo häufig überraſchende *Verſchiebungen* in der Spektralſkala

89] Die Viſion der Sibylle. Nach einem Holzſchnitt von Hans Burgkmair, um 1520.

da beobachten, wo wir nur Veränderungen in der »Sättigung« erwarteten; daſs gewiſſe Farben an gewiſſen Stoffen nur unter ganz beſtimmter allgemeiner Beleuchtung »ſchön« ſind, ja daſs uns im Dämmerlichte Manches violettgrau erſcheint, was wir bei reicherem Lichte braun, roth oder grün ſahen.

Emanzipiren wir uns alſo von allen jenen falſchen Vorſtellungen, welche lediglich in der Unbehilflichkeit unſerer Sprache liegen; halten wir daran feſt,

90] Decke aus dem Rathhause zu Rothenburg.

dafs *alles Licht farbig und alle Farbe leuchtend* ift, dafs jede neue Beleuchtung eine *andere Farbe* hervorbringt, und dafs das, was man wechfelnde Helligkeit, Sättigung, Feuer, Tiefe etc. *eines* Farbentones nennt, in Wirklichkeit auf wefentlich verfchiedenen Verfchluckungs- und Rückwurfsprozeffen beruht und daher die verfchiedenften Farben darftellt. Wenn wir nebenher noch von einer »Mifchung der *Farben* mit Weifs und Schwarz« reden, als ob die beiden letzteren etwas anderes als Farben wären, fo verfallen wir ja wieder in den alten Grundirrthum der Verwechfelung von Farbe und Pigment!

Mit dem nachfolgenden und dem gleichzeitigen Kontraft aber hat es diefe Bewandtnifs: Betrachten wir etwa Abends bei Lampenlicht eine durch ihre Färbung fich grell von der Umgebung abhebende Geftalt, gleichviel ob körperlich oder gezeichnet, und wenden wir dann den Blick rafch hinweg, am Beften hinaus in's nächtliche Dunkel, fo glauben wir die Geftalt, oft mit genauefter Wiedergabe der Umriffe und Einzelheiten, wieder zu fehen. Aber das Gefpenft erfcheint von einer anderen Färbung angehaucht, als das Original: Was in Wirklichkeit grün war, erfcheint nun roth, Gelbes wird blauviolett, Weifses wird grau — und umgekehrt. Die Erfcheinung beruht nicht auf krankhafter Sinnestäufchung, fondern tritt unter gewiffen Bedingungen naturnothwendig ein; ein fpekulativer Kopf hat fogar ein unterhaltendes Spielzeug für grofse und kleine Kinder daraus gemacht. Wie ift die Erfcheinung zu erklären? Wir *fehen* zweifellos Etwas, d. h. die Nervenelemente der Netzhaut find thätig, fie vermitteln dem Geifte klar abgegrenzte Farbenbilder. Leider können wir die letzteren, weil fie eben erft in unferem Auge entftehen, nicht mit dem Prisma zerlegen; wohl aber können wir unterfuchen, in welchem Verhältnifs das Spektrum des Originalbildes zu demjenigen der Lichtquelle — bei abendlichen

91] Skizze aus den Raffaeliſchen Loggien im Vatikan.

Verſuchen alſo des Lampenlichtes — ſteht. Und da ſtellt ſich denn heraus, daſs gerade diejenigen Farben der Lichtquelle, welche im Originalbild von dem Stoffe verſchluckt wurden, ſich im Nachbilde wiederfinden. Original- und Nachbild ergänzen ſich alſo zum Spektrum der Lichtquelle, und wir nennen daher die Farbe des Nachbildes die *Ergänzungs-* oder *Komplementärfarbe.* Das Zuſtandekommen des Vorgangs iſt noch immer ein Räthſel. Da das Nachbild ſich auch dann einſtellt, wenn man die Augen ſchlieſst oder in einen vollkommen dunklen Raum hineinſieht, ſo liegt eine von neuen äuſseren Lichteindrücken unabhängige Reaktion der Sehnerven ſelbſt vor; man könnte einen chemiſchen Prozeſs an den Nervenelementen vermuthen, welcher etwa der Bildung des Negativs bei der Photographie entſprechen würde, oder aber eine nachträgliche Kraftäuſserung der bei der Aufnahme des Originalbildes nicht angeſtrengten Nerven, während die angeſtrengt geweſenen ermüdet wären. Doch was ſollen hier alle Konjekturen! Wir dürfen uns ſchon glücklich ſchätzen, daſs wir die eine groſse Thatſache zur Grundlage weiterer Erörterungen nehmen dürfen: *»Die Komplementärfarbe iſt die von unſerem Sehorgan geforderte bez. gefundene Vereinigung derjenigen Farbenſtrahlen des Spektrums, welche vom angeſehenen Körper nicht reflektirt, ſondern verſchluckt werden.«* *)

*) Die bisher gewöhnliche Definition lautet: »Komplementär ſind zwei Farben, deren Miſchung Weiſs ergibt.« *Weiſs* iſt aber ein ſehr unbeſtimmtes Ding; auch die Miſchung zweier Farben, welche zuſammen *nicht* alle Strahlen des Spektrums oder *mehr* als dieſe enthalten, kann ein Weiſs ergeben — aber niemals, und darauf kommt es ja eben an, das Weiſs in der Stärke der jeweiligen Geſammtbeleuchtung! Zur wiſſenſchaftlichen Rechtfertigung *meiner* Definition berufe ich mich auf die Verſuche, mit deren Hilfe man den vielfarbigen Strahlenfächer des Spektrums ſelbſt beliebig entweder zu weiſsem Lichte oder zu zwei Komplementärfarben zuſammenlegen kann. (Ausführlich beſchrieben und illuſtrirt bei *Bezold* S. 110.) Die hier dargeſtellten Komplemente können, vollkommenſtes Gelingen des Verſuchs vorausgeſetzt, zuſammen nicht mehr und nicht weniger Strahlen enthalten, als von der urſprünglichen

92] Illuſtration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

Dem geſchilderten »nachfolgenden« Kontraſt entſpricht aber auch der ſogen. »gleichzeitige« oder »ſimultane« — im Weſen einunddieſelbe Sache. Am Schönſten können wir dieſe Form des Kontraſtes an den ſogen. *farbigen Schatten* beobachten. Stellen wir im Zimmer, einige Fuſs vom Fenſter entfernt, bei Tage, jedoch nicht unter direktem Sonnenlicht, auf einen groſsen Bogen möglichſt weiſsen Papiers irgend einen undurchſichtigen Körper (ein Buch, eine

---

Lichtquelle in das Aufnahmeprisma eingeführt wurden. Die phyſiologiſche Forderung unſeres Auges iſt aber nicht auf das *volle* Weiſs gerichtet; es verlangt nur Ruhe und Gleichgewicht in einer Lichtempfindung, welche mit einer anderen gegebenen im Wege der Strahlenaddition ſich zum hellſten Weiſs der jeweiligen Beleuchtung ſteigern, im Wege der einfachen Flächenaddition aber (wie z. B. im Stereoſkop, auf dem Farbenkreiſel etc.) ein mittleres Grau ergeben würde. Konſequenter Weiſe müſſen wir aber auch den (noch von *Brücke S. 43* und *Bezold S. 136* verfochtenen) Satz fallen laſſen: »daſs jede Farbe unendlich viele Komplementärfarben habe.« Danach könnten z. B. ein röthliches und ein grünliches Weiſs ein phyſiologiſches Paar ſein; nach meiner Auffaſſung aber nicht, weil ihre Miſchung ein helleres Weiſs gibt, als jenes der mittleren Beleuchtung. Auch Weiſs und Weiſs oder Hellgelb und Hellgelb etc. geben ja zuſammen Weiſs, und doch wird Niemand ſie nur deshalb für phyſiologiſche Farbenpaare halten. Mit meiner Auffaſſung, wonach jede Farbe nur ein *einziges* Komplement haben kann, ſtimmt übrigens auch das ſubjektive Behagen überein. Man umrahme ein leuchtend roſiges Frauenantlitz erſt mit einem hellgrünen und dann mit einem dunkelgrünen Schleier — ob nicht auch die Schöne ſelber dem letzteren den Vorzug geben wird!

93] Illuſtration aus den Heiligen des Hauſes Oeſterreich, von Hans Burgkmair.

kleine Säule oder dergl.) auf, ſo daſs derſelbe einen Schlagſchatten auf das Papier wirft; beleuchten wir dann dieſen Körper von der Rückſeite durch Kerzenlicht ſo, daſs er einen zweiten Schlagſchatten nach dem Fenſter zu wirft, ſo wird das Papier da, wo der letztere es trifft, nicht mehr weiſs, ſondern ſofort blaulich erſcheinen — weil wir die übrige Papierfläche durch das Kerzenlicht

gelblich gefärbt sehen und unser Auge die Ergänzungsfarbe zu Gelb, d. h. Blau, sucht und findet. Noch interessanter sind analoge Versuche mit farbigen Gläsern und farbigem Papier.*)

Wir müssen also annehmen, dass unser Auge *fortwährend* fähig und bereit ist, Komplementärfarben zu fordern und zu erzeugen, und dass das Nachbild nur ein vereinzeltes Symptom des ganzen Vorganges bildet. »Nachfolgend« ist insofern *jeder* Kontrast, als er erst beginnen kann, nachdem die Strahlen der *gegebenen* Farbe die Netzhaut berührt haben; er ist dann sofort bei der Hand, auch wenn wir ihn noch nicht als solchen empfinden. Wenn uns z. B. in einem Laden nacheinander mehrere Stücke Sammet vom schönsten Karminroth gezeigt werden, so erfährt unsere Augenweide nach jedem Stücke eine gelinde Abschwächung — d. h. das Auge fordert immer lebhafter die Komplementärfarbe, und wird uns diese endlich in einem grünen Sammet geboten, so ist der bis dahin gesteigerte Kontrast vollendet. Ein Fingerzeig für Kaufleute und Dekorateure, auch in solchen Fällen auf die Gesetze der Farbenharmonie zu achten, wo es sich nicht um das Nebeneinander, sondern um das zeitliche Nacheinander der Betrachtung handelt, also abgesehen von dem Beispiel im Kaufladen auch bei dem Zusammenstimmen von Wänden und Zimmern, welche aneinander grenzen, — zugleich einer der wenigen Punkte, in welchen die Farbenharmonie der Harmonie der Töne, speziell der Melodie, vergleichbar ist.

Haben wir hier beiläufig gewissermassen einen vorausgehenden Kontrast kennen gelernt, so spielen freilich die *gleichzeitigen* Erscheinungen dieser Art eine ungleich wichtigere Rolle in der Dekorationskunst. Wir beobachten nämlich, dass, wenn zwei Farben nebeneinander stehen, *das Auge* — um es kurz zu sagen — *die Neigung hat, in jeder derselben die Komplementärfarbe der anderen zu sehen.* Ist dies nun in Wirklichkeit der Fall, sind Natur oder Kunst dem Bedürfnis des Sehorgans entgegengekommen, so ist die rein physiologische Befriedigung momentan gesichert, das Auge »fordert« nicht mehr, sondern ruht geniessend aus. Ob unser Geist auf die Dauer mit einer blossen Nebeneinanderstellung zweier sich ergänzender Farben zufrieden ist, ob die betreffende Farbenzusammenstellung zu weiteren Kombinationen sich eignet, das sind freilich andere Fragen. Ist nun aber die geforderte Ergänzungsfarbe *nicht* dargeboten, so treten an den Farbentönen in unserem Auge Veränderungen auf, welche sehr störend wirken

*) Ausführlich beschrieben bei *Helmholtz S. 394, Brücke S. 151, Bezold S. 177.*

94] Aus dem »Theuerdank« (1517).

oder aber abſichtlich zur Erzielung gewiſſer Eindrücke benutzt werden können. Dabei darf als Regel betrachtet werden: Wenn zwei ſich *nicht* ergänzende Farben in gleicher Ausdehnung nebeneinander wirken, ſo übt diejenige den gröſseren Einfluſs in der Richtung ihrer eigenen Komplementärfarbe auf die andere aus, welche mehr Licht enthält, — d. h. deren Körper oder Pigment weniger farbige Strahlen verſchluckt. Eine Modifikation erleidet dieſe Regel etwa nur inſofern, als bei annähernd gleicher Lichtſtärke beider Farben diejenige den Sieg davon trägt, deren Licht mehr aus den Strahlen der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Orange, Gelb, Gelbgrün), als aus der kalten Hälfte (Blaugrün, Blau, Violett) reſultirt.

Aber wie ſteht es mit Weiſs und Schwarz, die man bisher gewiſſermaſsen *hors de concours* lediglich als die beiden Pole der *Helligkeit*, ja häufig ſogar als *»Nichtfarben«* bezeichnet hat? Weiſs iſt, wie wir geſehen haben, die vollkommenſte Miſchfarbe; — Schwarz iſt im Gegentheil die Negation aller Farbe. Wir wiſſen aber auch, daſs es weder ein abſolutes Weiſs, noch ein abſolutes Schwarz an Körpern gibt, letzteres etwa nur in der tiefſten Stockfinſterniſs, in der dann überhaupt von Farbe nicht mehr die Rede ſein kann. Ein Gelehrter hat gemeſſen, daſs bei einunddderſelben Beleuchtung ſelbſt das blendendſte Weiſs als Reflexfarbe nur etwa 57 mal heller iſt, als das tiefſte Schwarz. Es wäre demnach überhaupt richtiger, etwa »tiefſchwarzgrau« ſtatt »ſchwarz« zu ſagen. Das, was wir neben anderen Farben gewöhnlich mit dem Namen »Schwarz« benennen, *iſt alſo immer noch Farbe!* Da aber *jede* Farbe ihre Ergänzungsfarbe haben muſs — warum nicht auch Weiſs und Schwarz? Ich verſtehe nicht, wie man ſich dieſer Schluſsfolgerung entziehen mag; und in der That wird ja durch dieſelbe das ganze Gebiet der Farbenharmonie um ein Bedeutendes klarer und verſtändlicher gemacht. Bleiben wir gleich bei dem Verhältniſs 57 : 1, ſo iſt es doch ganz natürlich, daſs eine Miſchfarbe, welche von jeder Strahlengattung des Spektrums nur $^{1}/_{57}$ enthält, ihre Ergänzung in einer Miſchfarbe mit je $^{56}/_{57}$ finden muſs. Mit anderen Worten: *Die*

95] Leder-Tapeten-Muſter aus Albrecht Dürer's Schule, um 1520.

Komplementärfarbe von Weiſs iſt Schwarzgrau; aus demſelben Grunde iſt dann Dunkelgrau diejenige von Hellgrau nach dem Verhältniſs von etwa $^{15}/_{57} : {}^{42}/_{57}$ u. ſ. w.*)

Wenn wir ſomit daran feſthalten, daſs Weiſs und Schwarz, Hellgrau und Dunkelgrau etc. phyſiologiſche Farbenpaare ſind, ſo fällt es auch nicht ſchwer, das Zuſammenſtimmen von Farbenpaaren aus der unermeſslich groſsen Reihe der zarten Tinten und der komplizirten Miſchfarben zu erklären. Nehmen

---

*) Der Einwand, daſs Schwarz und Weiſs *gemiſcht* nicht Weiſs, ſondern Grau ergeben, iſt unſtichhaltig. Nur darf man die Probe nicht mit dem Stereoſkop oder mit dem Farbenkreiſel machen wollen! Es iſt nicht blos dem Altmeiſter *Goethe*, ſondern auch neueren Forſchern entgangen, daſs wir das bei ſolchen Verſuchen optiſch addirte Licht zweier gleich groſser Flächen gleichzeitig wiederum halbiren. Analog der Zuſammenlegung des Strahlenfächers im Spektrum muſs auch die Vereinigung von Komplementärfarben, wenn ſie Weiſs ergeben ſoll, auf *einer* der beiden gleich groſsen Flächen erfolgen. Wenden wir das in der Anmerkung S. 91 und 92 beſchriebene Verfahren an, indem wir für Weiſs ein ſehr hellgraues, für Schwarz ein ſehr dunkelgraues Glas einſtellen, ſo tritt die Lichtvermehrung zweifellos ein.

96] Italieniſches Interieur der Frührenaiſſance. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

wir z. B. an, das Poſitiv ſei ein zartes Roſa, entſprechend einem Reflex von $^{56}/_{57}$ Roth und $^{50}/_{57}$ jeder der übrigen Spektralfarben, ſo würde die Ergänzung in einem grünlich-dunkelgrauen Ton beſtehen müſſen, entſprechend $^{1}/_{57}$ Roth und $^{7}/_{57}$ von allen übrigen Farben. In ähnlicher Weiſe laſſen ſich auch für die Farben des Geſichtes, des Haares etc. die annähernd richtigen phyſiologiſchen

Kontraſte aufſtellen. Es kommt nur darauf an, daſs man ſich einmal energiſch mit dem Prinzip der Ergänzung und ſodann recht gründlich mit den Miſchungsbedingungen der Spektralfarben vertraut macht. An der Hand der Theorie ſtellen ſich dann durch fortgeſetztes Nachdenken und Ueben allmählig Sicherheit und Findigkeit ein, beſſer jedenfalls, als auf dem Wege der bloſsen Erfahrung. Nun iſt es allerdings keine leichte Aufgabe, die negativen Miſchungen der Spektralfarben klar zu überſehen; namentlich da, wo als Poſitiv eine komplizirte bräunliche Miſchung in Abzug zu bringen iſt, wird ſchon eine ziemlich groſse Routine erforderlich ſein, um lediglich aus der Phantaſie heraus das negative Miſchungsbild hervorzuzaubern. Dazu kommt nun noch die Schwierigkeit, unter den Farbſtoffen einigermaſsen gute Repräſentanten für die Spektralfarben zu finden; ferner der bereits hervorgehobene prinzipielle Unterſchied zwiſchen der Miſchung von Farben und der Miſchung von Pigmenten; endlich der noch immer nicht entſchiedene Streit der Naturforſcher über die eigentlichen *Grundfarben* des Spektrums. Die Einen wollen ſich mit drei — Roth, Grün, Violett — begnügen, wobei Gelb und Blau als kombinirte Zwiſchentöne betrachtet werden; Andere ſtellen dieſer Theorie die Forderung von mindeſtens fünf Grundfarben, nämlich Roth, Gelb, Grün, Blau und Violett gegenüber. Die Stellung des *Gelb* und des *Blau* unter den Grundfarben iſt bedeutend erſchüttert; ſie haben dieſe Stellung bisher behauptet, weil man zufällig aus gelben und blauen Pigmenten grüne Farbſtoffe miſchen kann, was bei den betr. Farben ſelbſt

97] Kaiſer Maximilian I. beim Brieſſchreiben. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

98] Zwölftheiliger Farbenkreis
mit Gegenüberſtellung von phyſiologiſchen
Komplementärfarben.

nicht zutrifft. Für die Zwecke der Dekorationskunſt läſst ſich aber mit den Grundfarben der Naturforſcher nicht viel anfangen und der Praktiker thut am Beſten, ſich einfach an die Farbengebungen des Sonnenſpektrums zu halten.

Um die Auffindung der Komplementärfarben zu erleichtern, hat man ſogenannte *Farbenkreiſe* hergeſtellt, auf denen ſich ſämmtliche Farben des Spektrums mit Einſchluſs des (im letzteren nicht vorkommenden) Purpurs finden. Die Unvollkommenheit dieſes Hülfsmittels liegt auf der Hand, da dasſelbe immer nur die Ergänzungen zu den im Spektrum ſelbſt, d. h. in der Natur ſonſt kaum irgendwo vorkommenden reinen Farbenmiſchungen gegenüberſtellt. Die *braunen,* d. h. aus den Komplementen Rothgelb und Blau, oder aus Roth und Grün, oder aus Grün und Violett u. ſ. w. zuſammengeſetzten Farbentöne ſind im Farbenkreiſe (Fig. 98) nicht vertreten. Dieſem Miſsſtande hat man durch die Konſtruktion der ſogen. *Farbenkugel* abhelfen wollen, indem man den Farbenkreis als Aequator beibehielt und ihm zwei Pole der Helligkeit und Verdunkelung gab. Hier füllt das Sonnenſpektrum als farbiger Gürtel die Aequatorialzone aus; jeder Farbenton hat ſeine Meridiane; während am Aequator die Farben ihre höchſte einfarbige Lichtfülle aufweiſen, werden ſie nach den Polen zu immer mehr mit allgemeinem (weiſsem) Lichte vermiſcht, mit der Maſsgabe, daſs nach Norden zu die Geſammtzahl der reflektirten Strahlen verringert, nach Süden vermehrt wird. Das Innere der Kugel müſſen wir uns dermaſsen von Farbe erfüllt denken, daſs die Pole durch eine Axe verbunden ſind, welche alle Sättigungsgrade des neutralen (weiſsen) Lichtes, d. h. der vollkommenſten Miſchfarbe aufweiſt. Denken wir uns einen Schnitt von irgend einem Punkte des Aequators bis zur Axe hin, ſo haben wir alle denkbaren Schattirungen einer Spektralfarbe. Dieſe Farbenkugel kann uns daher in der Idee (aber auch *nur* in der Idee) ein gutes Bild von den verſchiedenen *Sättigungsgraden der Spektralfarben* geben, nicht aber von den zahlloſen *ungleichen* Miſchungen derſelben untereinander. Was insbeſondere die *braunen* Töne anbelangt, ſo

99] Credenzſchrank, franzöſiſche Arbeit, aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

kann man dieſelben nicht dadurch erſchöpfen, daſs man die einzelnen Farben Roth, Orange, Gelb und Gelbgrün nur mit *allgemeinem* (weiſsem) Lichte miſcht bezw. ihnen ſolches entzieht oder gar dadurch, daſs man den entſprechenden Pigmenten weiſse bezw. ſchwarze Farbſtoffe hinzuſetzt. Ein brauner Ton kann ſo zuſammengeſetzt ſein, daſs jede Strahlengattung des Spektrums darin mit einem anderen Prozentſatz vertreten iſt.*) Die Verkennung dieſer Thatſache bildet auch die ſchwache Seite der Farbentafeln, welche *Chevreul* ſeinem für die franzöſiſche Kunſtinduſtrie wichtigen Werke (1861) zu Grunde gelegt hat; hier finden wir die Farben des Spektrums auf zehn verſchiedenen kreisförmigen Tafeln in ebenſo vielen Sättigungsgraden dargeſtellt, welche lediglich durch Hinzufügen grauer Pigmente erreicht ſind. Umſonſt wird man auf dieſen und ähnlichen Darſtellungen jene goldig leuchtenden feurigen Töne ſuchen, welche manchen Holzarten (ungariſcher Eſche etc.),

*) Der Widerſpruch, in welchem ich mich hier mit den Forſchern *Helmholtz* u. v. a. befinde, liegt nur in der *Konſequenz*, welche ich ziehen zu müſſen glaube. Auch *Helmholtz* ſagt (a. a. O. S. 282): »Wollen wir die objektive Natur eines gemiſchten Lichts vollſtändig beſtimmen, ſo müſſen wir angeben, wie viel Licht von jeder Gröſse der Wellenlänge darin iſt. Da es nun *unendlich* verſchiedene Wellenlängen gibt, iſt die phyſikaliſche Qualität eines gemiſchten Lichts nur darzuſtellen als eine Funktion von *unendlich* vielen Unbekannten«. Auf

100] Illuſtration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

ſowie ſehr oft dem menſchlichen Haupthaar einen geradezu beſtrickenden Reiz verleihen. Der alte Satz: »Braun iſt verdunkeltes Gelb« ſollte für immer aus der Farbenlehre verſchwinden.

---

derſelben Seite aber ſagt der berühmte Gelehrte: »Der *Farbeneindruck*, den eine gewiſſe Quantität x beliebig gemiſchten Lichtes macht, kann *ſtets* auch hervorgebracht werden durch Miſchung einer gewiſſen Quantität a weiſsen Lichts und einer gewiſſen Quantität b einer geſättigten Farbe (Spektralfarbe oder Purpur) von beſtimmtem Farbentone«. *Helmholtz* will dadurch die »Menge der verschiedenartigen Farbeneindrücke auf ein kleineres Maaſs beſchränken«. Warum? Gerade der Praktiker, dem die *Unzähligkeit* der Farbenmiſchungen wohl bekannt iſt, wird durch eine ſolche Zwangsjacke nur verwirrt gemacht und wendet einer Theorie den Rücken, welche die Fülle der Erſcheinungen erſt beſchränkt, bevor ſie zu ihrer Erklärung ſchreitet. Ich glaube, daſs auch hier das Wahre zugleich das Einfachſte und Verſtändlichſte iſt, und gründe daher mein Syſtem der Komplementärfarben auf dem erſten der hier citirten Helmholtz'ſchen Sätze. Nur nebenbei kann ich hier berühren, daſs konſequenterweiſe auch die *Newton-Graſsmann*'ſche Theorie zu verleugnen iſt. Namentlich der Satz: »Gleich ausſehende Farben gemiſcht geben gleich ausſehende Miſchungen« iſt unmöglich richtig, weil wir ja bei der Farbenmiſchung das Licht vermehren. Wiederum die unſelige Verwechſelung von Farbe und Pigment!

Aehnlich wie die Farbenkugel ift auch der *Farbenkegel* gedacht. Wer fich für diefe Figuren intereffirt, wolle darüber bei *Helmholtz* (Seite 285), *Brücke* (Seite 50 ff.) und *Bezold* (Seite 123 ff.) nachlefen. Auch bezüglich der verfchiedenen Methoden und Inftrumente, um die Ergänzungen zu gegebenen Farben aufzufinden, verweife ich auf jene Werke. Der einfachfte Verfuch ift der *Lambert*'fche: Man fieht durch eine durchfichtige Platte von Spiegelglas nach einer, auf fchwarzem Grunde liegenden kleinen Scheibe, welche die gegebene Farbe hat; eine andere kleine Scheibe mufs man an derfelben Stelle als Spiegelbild wahrnehmen. Man ändert nun die Farbe der letzteren fo lange, bis beide Scheibenbilder zufammenfallend neutrales Grau geben, dann hat man ungefähr die Komplementärfarben. Bei diefem Verfuch (befchrieben bei *Helmholtz* S. 305, *Brücke* S. 39, *Bezold* S. 95) findet übrigens eine wirkliche Addition beider Farben ftatt, weil wir die Lichter derfelben auf *einer* Fläche vereinigen — allerdings, wegen der Schwäche des Spiegelbildes, nicht in fo vollkommener Weife, wie bei dem in der Anmerkung S. 82 befchriebenen Verfahren.

Nun zu den Farbenpaaren! Es liegt auf der Hand, erftens, dafs eine Ueberficht derfelben niemals vollftändig fein kann, weil ja die Zahl der Farben und, da eine jede derfelben ihr beftimmtes Komplement hat, auch die Zahl der Ergänzungsfarben unendlich grofs ift; zweitens, dafs die Namen immer nur unfichere Vorftellungen von den Farben felbft geben können. Um ganz ficher zu gehen, müfste man für eine gewiffe Raumeinheit genau die Quantität fowohl der reflektirten als der verfchluckten Strahlen der verfchiedenen Wellenlängen*) angeben können. Beftändigkeit der qualitativen und quantitativen Gefammt-

*) Nach der von *Lifting* aufgeftellten Farbenfkala des Sonnenfpektrums bilden die Schwingungszahlen der Hauptfarben und deren Grenzen eine arithmetifche Reihe, und mithin die Wellenlängen, welche Reziproke der Schwingungszahlen find, eine fogen. harmonifche Reihe. Mit Hinzunahme der von *Brücke* am rothen bez. violetten Ende nachgewiefenen Farben *Braun* und *Lavendelgrau* (nicht zu verwechfeln mit den braunen und grauen Farben, welche aus Mifchungen von Strahlen verfchiedener Wellenlängen refultiren) ergibt fich nach *Lifting* folgende Tabelle:

	Wellenlänge in Milliontel Millimeter		Schwingungszahl in Billionen per Sekunde	
	Grenze	Mittel	Grenze	Mittel
BRAUN	819,8	768,6	363,9	388,2
ROTH	723,4	683,2	412,5	436,7
ORANGE	647,2	614,9	461,0	485,2
GELB	585,6	559,0	509,5	533,8
GRÜN	534,7	512,4	558,0	582,3
CYANBLAU	491.9	473,0	606,6	630,8
INDIGO	455,5	439,2	655,1	679,3
VIOLETT	424,0	409,9	703,6	727,9
LAVENDEL	396,7	384,3	752,1	776,4
	372,6		800,6	

Die konftante Differenz in den Schwingungszahlen beträgt daher $24^1/_4$ Billionen per Sekunde.

(Vgl. Poggendorf's Annalen Bd. 131 S. 564 und *Pfaundler's* 8. Auflage von Müller-Pouillet's Lehrbuch der Phyfik, 2. Bd. 1. S. 338.)

beleuchtung ist für jedes Paar bedingungslose Voraussetzung. Wenn wir z. B. in einem Atelier mit reinem Nordlicht, Mittags, bei hellem, aber bewölktem Himmel, die Farben zweier Körper als physiologisches Paar anerkennen müssen, so ist damit nicht gesagt, dass sie diese Eigenschaft beibehalten, wenn wir die beiden Körper bei direktem Sonnenlicht oder in der Dämmerung oder bei Lampenlicht betrachten, oder gar, wenn wir die beiden Körper gleichzeitig jeden einer anderen Beleuchtung aussetzen. Das zerstreute Sonnenlicht ist nicht mehr, wie das direkte, weiss, sondern etwas röthlich, in der Dämmerung wird es bläulich und selbst violett; das gewöhnliche Lampenlicht ist stark gelblich, so dass wir dabei z. B. weisse Handschuhe von gelben kaum noch unterscheiden können. Nicht minder wichtig ist die Beschaffenheit der *Stoffe,* an denen wir die Farben beobachten, und der *Medien,* durch welche die reflektirten Farbenstrahlen zum Auge gelangen. Die Färbungen aus saftiger Tiefe (Lasuren, Firniss, Lack, animalische und vegetabilische Häute etc.) verändern sich in anderer Weise, als diejenigen aus sandig-krystallinischer Tiefe (Erde, rauhes Gestein, Deckfarben etc.); Damast- und Atlasfarben anders als Sammet- und Plüschfarben u. s. w. Ferner: Ein schützendes Glas, und wäre es noch so durchsichtig, ändert immer die Farbe der bedeckten Körper. Für die Dekoration sind diese und viele andere farbebeeinflussende Momente von der grössten Wichtigkeit.

Zur Namengebung und Systematik bemerke ich: Wir können uns die einfarbigen Säulen des Spektrums horizontal oder vertikal oder durch eine unregelmässige Kurve getheilt denken. Im ersten Falle bekommen wir neutrale Komplemente — die

101, 102, 103] Aus Holbein's »Todtentanz«. (Gezeichnet um 1525.)

Strahlen jeder Wellenlänge find gleich ftark vertreten; es find die verfchiedenen Grade des früher als »farblos« angefehenen allgemeinen Lichtes, welche hier zum erften Male als veritable Ergänzungsfarben gegenüber geftellt find. In diefer Reihe finden wir auch die einzige Farbe, welche »fich felbft« zum Komplement hat, nämlich das mittlere, die Halbirung des jeweiligen allgemeinen Lichtes darftellende Grau: d. h. das Auge fordert, rein phyfiologifch genommen, keine andere Farbe neben Mittelgrau; aber eben defshalb ift uns diefe Farbe allein fo langweilig, gerade defshalb wird fie arbeits- und kampfluftigen Augen geradezu unerträglich. Im zweiten Falle haben wir Komplemente, von denen wenigftens Eines ein zufammenhängendes Strahlenbündel des Spektrums enthält, alfo z. B. alle Strahlen mit 500 bis 650 Billionen Schwingungen per Sekunde (dem anderen Komplemente würden dann diejenigen mit 363 bis 499 und 651 bis 800 Billionen zukommen). Dadurch, dafs bei diefer Gruppe von Farben die Mifchung mit allgemeinem (weifsem) Lichte prinzipiell ausgefchloffen ift, find auch der Lichtftärke derfelben gewiffe Grenzen gezogen; leider läfst die Unficherheit des Sprachgebrauchs genaue Bezeichnungen der »Sättigungsgrade« der verfchiedenen Spektralfarben nicht zu, aber wir können uns eine Vorftellung davon machen,

104] Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz.

wenn wir verſchieden gefärbte Stücke Seidenplüſch in Falten legen und bei zwar klarem, aber nicht direktem, ſondern zerſtreutem Sonnenlicht betrachten. Gelb erſcheint hier in höchſter Sättigung heller, als Roth und Grün, dieſe wieder heller als Blau und Violett. Die »geſchloſſenen Charaktere« unſeres Syſtems müſſen aber in der hellſten wie in der tiefſten Sättigung keinen Zweifel darüber laſſen, daſs ihr Licht einfarbig iſt. Endlich im dritten Falle haben wir die unregelmäſsige Miſchung; die einzelnen Strahlengattungen ſind in den beiden Farben mit den verſchiedenſten Prozentſätzen vertreten, aber doch hat jedes Komplement ſeinen Schwerpunkt in irgend einem Theile des Strahlenfächers, ſo daſs wir auch bei ihnen von »Charakteren des Spektrums« reden können. Es erhöht aber die Klarheit des ganzen Syſtems, wenn wir hier als beſondere Gruppe diejenigen Paare ausſcheiden, bei denen, vom einfarbigen Schwerpunkt abgeſehen, die Strahlenmiſchung eine nahezu allgemeine iſt, — es ſind die Farben, von denen man bisher zu ſagen pflegte, ſie ſeien »mit Weiſs oder Schwarz gemiſcht«. Ein Verſuch, dieſes ganze Syſtem mit Pigmenten darzuſtellen, wäre vom höchſten Intereſſe und um ſo verdienſtlicher, als es mindeſtens für die komplizirten Miſchungen an jedem praktiſchen Hilfsmittel fehlt.

105] Thüre in der neuen Reſidenz (Zimmer der Diana) zu Landshut nach E. Graef in Ortwein's Deutſcher Renaiſſance.

I. *Neutrale Theilungen aller Strahlengattungen.*

Weiſs	— Schwarz	Hellgrau	— Dunkelgrau
Weiſsgrau	— Schwarzgrau	*Mittelgrau*	— *Mittelgrau*

II. *Geſchloſſene Charaktere des Spektrums.*

(»Geſättigte« Farben ohne allgemeine, d. h. weiſse, bezw. graue Lichtreflexe.)

Hell Karminroth	— Dunkel Blaugrün	Hell Gelb	— Dunkel Blauviolett
Dunkel Karminroth	— Hell Blaugrün	Dunkel Gelb	— Hell Blauviolett
Hell Zinnoberroth	— Dunkel Cyanblau	Hell Gelbgrün	— Dunkel Purpurviolett
Dunkel Zinnoberroth	— Hell Cyanblau	Dunkel Gelbgrün	— Hell Purpurviolett
Hell Orange	— Dunkel Ultramarin	Hell Spangrün	— Dunkel Purpurroth
Dunkel Orange	— Hell Ultramarin	Dunkel Spangrün	— Hell Purpurroth

III. *Neutraliſirende Charaktere des Spektrums.*

Karminröthlich Weiſs	— Blaugrünlich Schwarz	Gelblich Weiſs	— Blauviolett Schwarz
Karminröthlich Grau	— Blaugrünlich Grau	Gelblich Grau	— Blauviolett Grau
Karminröthlich Schwarz	— Blaugrünlich Weiſs	Gelblich Schwarz	— Blauviolett Weiſs
Zinnoberröthlich Weiſs	— Cyanblaulich Schwarz	Gelbgrünlich Weiſs	— Purpurviolett Schwarz
Zinnoberröthlich Grau	— Cyanblaulich Grau	Gelbgrünlich Grau	— Purpurviolett Grau
Zinnoberröthl. Schwarz	— Cyanblaulich Weiſs	Gelbgrünlich Schwarz	— Purpurviolett Weiſs
Orange Weiſs	— Ultramarin Schwarz	Grünlich Weiſs	— Purpurröthlich Schwarz
Orange Grau	— Ultramarin Grau	Grünlich Grau	— Purpurröthlich Grau
Orange Schwarz	— Ultramarin Weiſs	Grünlich Schwarz	— Purpurröthlich Weiſs

IV. *Komplizirte Charaktere des Spektrums.*

Stark röthliche Geſichtsfarbe	— Epheugrün	Bräunliche Geſichtsfarbe	— Veilchenblau
Blaſs röthliche Geſichtsfarbe	— Pfauenbruſtgrün	Goldblonde Haarfarbe	— Tiefes Himmelblau
Bläulich-weiſse Geſichtsfarbe	— Schwarzbraune Haarfarbe	Dunkelbraune Haarfarbe	— Helles Meergrün

Und ſo weiter — in infinitum!

Für dieſe Komplemente gilt alſo poſitiv und negativ das Geſetz des Kontraſtes: Wirken zwei ſich *ergänzende* Farben nebeneinander, ſo offenbart jede derſelben ihren Charakter kräftiger, als ſie dies einzeln für ſich zu thun vermag; wirken zwei ſich *nicht* ergänzende Farben nebeneinander, ſo verliert eine jede von ihnen etwas von ihrem eigenen Charakter und nimmt dagegen etwas von dem Charakter der *Ergänzungsfarbe der andern* an. Die Bedeutung dieſes »negativen Kontraſtes« iſt aber kaum minder wichtig als diejenige des »poſitiven«; meine verehrten Leſerinen werden das am Beſten wiſſen: Will man einem gelblichen Teint ein mehr zartröthliches Anſehen verleihen, ſo muſs man ihm das Komplement der gewünſchten Farbe zugeſellen — nach der vorſtehenden Ueberſicht

106] Aus Holbein's »Todtentanz«.
(Gezeichnet um 1525.)

wäre das alſo das tief geſättigte Blaugrün der Pfauenbruſt; wer dagegen ſeinem Antlitz die möglichſt intereſſante Bläſſe ankränkeln will, der muſs zur Umrahmung die Ergänzung von Blauweiſs wählen, d. i. röthlich Schwarz. So kann man mit ſicherer Beherrſchung der Komplemente die farbigen Eindrücke verſtärken und abſchwächen. Schwarz läſst die Nachbarfarben bläſſer, Blau läſst ſie gelber, Grün läſst ſie röther erſcheinen, als ſie wirklich ſind.

Ein ſehr helles und ein ſehr dunkles Grau können nebeneinander den Eindruck von Weiſs neben Schwarz machen — und namentlich da, wo die beiden Farben aneinander grenzen, wird die Täuſchung ihren höchſten Grad erreichen; daher auch das Wort »Grenzkontraſt«. Eine rothe Blume auf grünem Plan erſcheint weithin wie ein feuriger Punkt, indem ſie gleichzeitig das umgebende Grün wohlthuend belebt und in ſeiner Sättigung ſteigert. Dieſes Beiſpiel lehrt aber zugleich, wie wichtig für den Kontraſt die Ausdehnung der Flächen bezw. Körper iſt, von welchen die zum Vergleich kommenden Farben ausgehen. Das kleine ſchwarze Centrum auf einer groſsen weiſsen Zielſcheibe wird verhältniſsmäſsig ſtärker verdunkelt erſcheinen, als es umgekehrt den Eindruck der gröſseren weiſsen Fläche zu ſteigern vermag. Im Allgemeinen gilt alſo wohl die Regel, daſs die Farbe mit der gröſseren Ausdehnung auch den gröſseren Einfluſs auf die benachbarte Farbe ausübt — im poſitiven Sinne ſowohl als im negativen, je nachdem die beiden Farben ſich ergänzen oder nicht. Nur da, wo die Ausdehnung der beiden Farben nahezu gleich groſs, iſt die Uebermacht auf der Seite derjenigen, welche, wie oben S. 95 angedeutet — am meiſten Licht von der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Gelb, Grün) enthält.

Damit kommen wir zur Lehre von den vorſpringenden und den zurücktretenden Farben. Sehen wir aus einiger Entfernung ein Syſtem ſchwarzer und weiſser Quadrate an, z. B. ein Schachbrett mit Elfenbein- und Ebenholzeinlage, ſo können wir uns, namentlich wenn wir durch Schlieſsung des einen Auges das ſtereoſkopiſche Sehen beſeitigen, leicht der Illuſion hingeben, daſs die weiſsen Felder vorſpringen, die ſchwarzen dagegen zurücktreten. Gleichzeitig kommen uns trotz der offenbar ganz gleichen Eintheilung die weiſsen Felder gröſser vor

als die ſchwarzen, eine Täuſchung, zu welcher bei weniger regelmäſsigen Figuren ſelbſt das geübteſte Auge gewiſſermaſsen gezwungen wird. Wir haben auf neutralgrauem Grunde z. B. das Silhouettenbild einer ſchwebenden Pſyche hier in weiſsem und daneben dasſelbe in ſchwarzem Flächenkolorit — wir *wiſſen,* daſs beide Figuren genau gleich groſs ſind, aber trotzdem können wir nicht umhin, die ſchwarze Figur ſchlanker, magerer zu finden als die weiſse. Es liegt alſo hier eine phyſiologiſche *Nöthigung* vor, die auch für die Dekorationskunſt von der gröſsten Bedeutung iſt. Was uns aber bei Weiſs und Schwarz beſonders auffällig erſcheint, das gilt auch von allen anderen Farbenzuſammenſtellungen: *Das Hellere erſcheint uns heller und näher, das Dunklere dunkler und entfernter, als es wirklich iſt,* mit der Maſsgabe wiederum, daſs die warmen Farbenſtrahlen den Vorrang vor den kalten haben. Am Auffallendſten iſt das Letztere bei der Zuſammenſtellung von Roth und Blau; ein Muſter mit kleinen Würfeln abwechſelnd aus beiden Farben, ohne Konturen, thut in Folge des ſcheinbaren Vor- bez. Zurückſpringens der einzelnen Felder unſerem Auge geradezu weh.

107] Cartouche nach Theod. de Bry, gedacht als Vorlage für realiſtiſche Malerei oder erhabene Arbeit.

108] Die Ornamente der nebenan links reproduzirten Darſtellung, als Vorlage für eingelegte Arbeit.

Die Erklärung dieſer und verwandter Erſcheinungen, welche man unter dem Namen der Irradition (Ueberſtrahlung) zuſammenfaſſen kann, würde uns hier zu weit führen; es genügt die Thatſache und ihre Nutzanwendung. Und zu letzterer bietet ſich dem denkenden Künſtler und Handwerker fortwährend Gelegenheit. Nur iſt neben dem rein phyſiologiſchen Grund auch gebührende Rückſicht auf uralte Techniken und Gewöhnungen zu nehmen. Es wäre z. B. falſch, wollten wir den Umſtand, daſs die Schriftzeichen ſowie die figürliche Konturzeichnung ſeit undenklichen Zeiten dunkel auf hellem Grunde gemacht werden, *lediglich* auf das phyſiſche Bedürfniſs zurückführen; gewiſs würde ein Schriftſtück oder ein Buch mit weiſsen Buchſtaben auf ſchwarzem Papier für unſer Auge unerträglich ſein, wie denn auch die hellen Konturen auf einer grauen Schiefer- oder ſchwarzen Holztafel unſer Stilgefühl verletzen, wenn es ſich um andere als rein mathematiſche Darſtellungen handelt. Aber zu der Gewöhnung, die Konturen dunkel zu zeichnen, haben doch auch andere Gründe beigetragen: in erſter Linie ſoll wohl der Kontur den Schatten realiſtiſch andeuten, durch welchen die

darzuſtellenden Körper ſich von ihrer Umgebung abheben, ſodann iſt es zu allen Zeiten leichter geweſen, die nöthigen Materialien zu dunklen auf hellem, als zu hellen Zeichnungen auf dunklem Grunde zu finden. Das Letztere trifft nicht nur bei der Graphik im engeren Sinne zu (Papier, Griffel, Tinte etc.), ſondern auch bei der Stickerei auf naturfarbigen Leinen- und Wollengeweben. Hier haben wir alſo eine ganze Gruppe von Erſcheinungen, bei denen phyſiologiſche Nöthigungen, unbewuſste Urtheilsbildungen und techniſche Zufälligkeiten derart zuſammenwirken, daſs wir ſelbſt Verſtöſse gegen die Natürlichkeit kaum mehr beachten. Die dunkle Zeichnung auf hellem Grunde wird gewiſſermaſsen zum techniſchen *Prinzip* aller nicht plaſtiſchen Ornamentik, welches nun vom bloſsen Umriſs auch auf die Flächen der Figuren ſelbſt übertragen wird. Als Beiſpiel führe ich die in den Holz- und Elfenbeinarbeiten der italieniſchen und der deutſchen Renaiſſance ſo häufigen Intarſia-Ornamente an: hier erſcheinen in der Regel die Silhouettenbilder von Arabesken, ſtiliſirten Thierformen etc. in dunklem Flächenkolorit auf hellerem Grunde, im Gegenſatze zum Relief, welchem zur Erhöhung des plaſtiſchen Eindruckes eher ein dunkler Hintergrund gegeben wird. Zur Illuſtration dieſes Unterſchiedes mögen die Figuren 107 und 108 dienen. Häufig aber fällt auch wiederum die Regel techniſchen Rückſichten zum Opfer: Nicht nur Metalleinlagen erſcheinen hell auf dunklem Grunde, ſondern es werden auch die bei der dunklen Holzeinlage ſich ergebenden Ausſchnitte dazu benutzt, um ein dem Hauptſtück, dem »Manndl« (Patrize), umgekehrt entſprechendes Gegenſtück, das »Weibl« (Matrize), hell auf dunklem Grunde herzuſtellen. (Geſetzesverletzung aus Sparſamkeit!)

Daſs man den für die Dekoration ſo wichtigen *Kontur* vorwiegend in den neutralen Farben Schwarz, Weiſs oder Grau zeichnet, hat aber noch einen beſonderen ſehr triftigen Grund. Es iſt ſchon angedeutet worden, daſs der Kontraſt zweier Farben da am ſtärkſten iſt, wo dieſelben aneinander grenzen. Will man nun dieſe Wirkung abſchwächen, ſo kann man nichts Beſſeres thun, als zwiſchen den kontraſtirenden Flächen eine neutrale Zone einſchieben, auf welcher die Gegenſätze abklingen, ſich mildern und beruhigen können. So bilden, wie wir noch ſehen werden, Roth und Blau unter Umſtänden eine ſehr gute Zuſammenſtellung, obſchon ſie kein Komplementärpaar ſind. Aber im Grenzkontraſt (vgl. S. 107) muſs das Blau grünlich, das Roth gelblich erſcheinen, ſo daſs eine gelbgrüne Zwiſchenzone in erhöhter Intenſität hervortreten würde. Damit aber würde man den Eindruck der beiden Hauptfarben wieder abſchwächen,

109] Deutſches Interieur, Uebergang von der Gothik zur Renaiſſance, Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus der Tragödie Cöleſtine.

weſshalb man dem Kontur eine Färbung gibt, welche mit keiner der beiden Hauptſarben in näherer Verwandtſchaft ſteht. Aehnlich verhält es ſich bei den Ergänzungsfarben, nur daſs hier umgekehrt der Kontraſt an der Grenze eine Stärkung der Intenſität einer jeden derſelben bewirkt. Welche der verſchiedenen Abſtufungen vom lichtſtärkſten Weiſs bis zum tiefen Schwarz man für die Grenzzonen verwenden ſoll, hängt von der Lichtſtärke der zu trennenden Hauptfarben und davon ab, ob man die Lichtfülle und den Charakter derſelben heben oder abſchwächen will: Ein leuchtender Nachbar verdunkelt um ſich her, und wer ſein Licht unter den Scheffel ſtellt, macht Anderen das Glänzen leicht. Häufig empfiehlt ſich ſogar eine *Kombination* ſchwarzer und weiſser Konturen, wie wir ſie namentlich auf orientaliſchen Teppichen finden. Im Prinzip dasſelbe iſt es, wenn wir ſolche neutrale Zonen zum *Untergrund* für mehrfarbige Muſter erweitern, auch dann erfüllen ſie ihre Beſtimmung als trennende und verbindende Elemente, gewiſſermaſsen als Ableiter und Dämpfer, als unempfindliche Tummelplätze des Grenzkontraſtes. Für die geſammte Flächendekoration ſind die neutralen Zonen und Konturen auſserordentlich wichtig; ohne ſie kann dort eine üppige Polychromie niemals zur ſtilvollen Kunſt werden, weil der ſchroffe Grenzkontraſt beunruhigt, überſchneidet und da, wo der Eindruck der »ruhigen Fläche« erſtes Gebot iſt, plaſtiſch wirkt. Der Vergleich irgend eines guten altorientaliſchen Teppichs mit einem jener unglücklichen Blumenbeete, mit welchen die moderne Teppichweberei noch vor Kurzem unſere »Salons« verunzierte, wird das Geſagte vollkommen klar machen.

Die Farbengebung der neutralen Konturen und Untergründe iſt aber in ſehr vielen Fällen auch durch die Natur ſelbſt vorgezeichnet. Und dieſe »natürlichen Neutra« ſpielen eine überaus wichtige Rolle in der Dekorationskunſt,

110] Heinrich VIII. im Rath, nach Hans Holbein d. J.

weil ſie uns, abgeſehen von ihrer rein farbenäſthetiſchen Bedeutung, gleichzeitig auch die Empfindung für die Materialien vermitteln, aus welchen die Gegenſtände gemacht ſind. Bei manchen Erzeugniſſen der polychromiſchen Dekoration erſcheinen ſolche natürliche Neutra geradezu als Geſetz, am Auffallendſten vielleicht in der orientaliſchen Teppichweberei: denn es iſt doch wohl kein Zufall, daſs wir faſt in jedem Teppich aus guter Zeit einzelne, wenn auch noch ſo kleine Partien aus ungefärbter Wolle gewebt ſehen. Hier, ſowie beim Kalkbewurf der Maurer, bei der Glaſur des Porzellans, ferner bei Elfenbein und Perlmutter, bei getrockneten Palmenblättern, Baſtgeflechten, Pergament und Papier, inſoweit alle dieſe Stoffe als Untergründe für polychrome Ornamentation benützt werden, trifft allerdings die natürliche Farbengebung nahezu mit der phyſiologiſch geforderten (d. h. Weiſs) zuſammen, es liegt alſo gewiſſermaſsen eine höhere ſtiliſtiſche Potenz vor. Wir haben aber auch natürliche Neutra, welche ſich nicht als Neutra im phyſiologiſchen Sinne darſtellen, ſo namentlich das Roth der gebrannten Erde (Terracotta) und das Braun des geölten, gefirniſsten, gewichſten oder auch nackten Holzes. Auch Baumrinde, braune Thierhäute, farbige Steine etc. geben ſehr häufig mit ihrer Naturfarbe neutrale Untergründe. Intereſſant iſt es zu beobachten, wie dann ſehr häufig der »Fehler« der Natur dadurch ausgeglichen wird, daſs in der Ornamentation die Farben Weiſs und Schwarz angebracht werden; ich erinnere nur an die ſchwarzen Figuren auf den helleniſchen Terracottavaſen;

an die polychrome Ornamentik der Indianer (weiſs, blau, roth, ſchwarz, auf Holz, Baumrinde und Leder); an die Bemalungen von gothiſchem Geſchränk und Getäfel, ſowie an Holzbautheilen der Renaiſſance (S. Miniato in Florenz) u. ſ. w. Sehr häufig wird, namentlich in den ſpäteren Zeiten, die natürliche Holzfarbe durch metalliſchen Glanz aufgehöht, durch Vergoldung ſchon im 15. Jahrhundert (wahrſcheinlich aber bereits im chriſtlichen Mittelalter, wenn nicht früher), durch maſſive Metallbeſchläge namentlich ſeit Louis XIV. Bei faſt allen halbziviliſirten Völkern bilden die theilweiſe Bemalung und Bemuſterung, die »Tätowirung« ſolcher naturfarbiger Untergründe (gewiſſermaſsen die ornamentale Schmückung der Natur!) die weſentlichſten Dekorationsmittel, die ſich auch in höheren Kunſtentwickelungen vielfach, wenn auch nicht immer in der urſprünglichen Friſche und Wahrheit, bis heute forterhalten haben. Es ſteckt eine unverwüſtliche Kraft und Wärme in dem *Prinzip*, deſſen allmähliche Verkennung faſt immer den Rückgang oder doch den Stillſtand volksthümlicher Kunſt kennzeichnet. Von manchen Einzelnerſcheinungen werde ich noch ſpäter zu ſprechen Gelegenheit haben.

Gewiſſermaſsen als Neutra höherer Ordnung können die metalliſchen Farben des Goldes, des Silbers und der dieſelben vertretenden unedlen Metalle angeſehen werden.*) Hier iſt es weniger die Grundfarbe (bei Silber und Zinn alſo grau, bei Gold und Meſſing gelb und blond, bei Kupfer braunroth u. ſ. w.), welche neutraliſirend wirkt, als die eigenthümliche Durchſetzung der metalliſchen Oberflächen und Pigmente mit weiſsen, mithin eigentlich neutralen Lichtern. Je inniger dieſe Lichter mit der Farbe des Metalles ſelbſt verbunden ſind, je ruhiger die Miſchung als Lokalfarbe wirkt und je zuverläſſiger ſie bei allen Beleuchtungen ihren ſchönen matten Glanz bewahrt, deſto beſſer. Der metalliſche Glanz darf aber, wenn er neutraliſirend wirken ſoll, nicht zum eigentlichen *Spiegel* werden. Sehr effektvoll erweiſt ſich ein fein abgewogener Wechſel zwiſchen matt ziſelirten und glänzend polirten Lichtern (Metallbeſchläge, Louis XIV. bis Louis XVI.). Selbſtverſtändlich können auch andere Farben die Rolle der neutralen Zone übernehmen; ihre Anwendung iſt aber doch eine viel beſchränktere und an noch engere Vorausſetzungen geknüpft. Von groſser praktiſcher Bedeutung iſt dieſe Frage für die farbige Behandlung des geſammten *Rahmenwerks*. In unſeren groſsen Gemäldeausſtellungen nimmt das Rahmenwerk aus hellem

*) Vgl. über die Farben der reguliniſchen Metalle, insbeſondere über Goldfarben, *Brücke* a. a. O. S. 105 und 222.

Glanzgold faſt ebenſoviel Raum ein wie die bemalte Leinwand; nur hie und da tritt das Beſtreben hervor, der Umrahmung mit feinerer, auf Hebung des Bildes berechneter Form auch eine beſcheidenere metalliſche Lokalfarbe zu geben. In einer berühmten Gallerie hat man (es iſt ſchon lange her) die guten alten Rahmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert durch jene ſcheulederartigen Goldrahmen erſetzt — die erſteren liegen noch heute in einer Rumpelkammer. Die unvermeidliche Reaktion geht nun wieder zu weit, wenn ſie den vergoldeten Rahmen lediglich durch den ſchwarzen und braunen erſetzen will. Das Richtige iſt vielmehr feinſtes künſtleriſches Zuſammenſtimmen: Der Rahmen ſoll auch farbig betrachtet die Verbindung zwiſchen Wand und Bild herſtellen. Mit dieſer höheren, der Gallerie- und Ausſtellungsſchablone entgegengeſetzten Auffaſſung verträgt es ſich ſehr gut, wenn wir in beſonderen Fällen die Vergoldung mit einer ſaftgrünen oder braunrothen Laſur verſehen oder den Rahmen aus grünlich oder roth gebeiztem Holze nehmen, um den im Bilde und den auf der Wand vorherrſchenden entgegengeſetzten Farbenautoritäten Roth bezw. Grün ein Gegengewicht zu geben — eine Praxis, welche der deutſchen Gothik und Renaiſſance durchaus nicht fremd war.

Mit der neutralen Zone iſt eigentlich ſchon der Anfang der *Triade,* des farbigen Dreiklangs, gegeben. Denn auch in der Dekoration gilt der weiſe Satz: »Aller guten Dinge ſind drei« — man würde freilich beſſer ſagen »mindeſtens drei«. Es genügt dem Auge nicht, ſich an der einfachen Harmonie zweier Farben zu letzen. Bleiben wir zunächſt bei der Dreizahl, ſo laſſen ſich ſofort aus dem zwölftheiligen Farbenkreis des Spektrums (S. 99) mehrere Gruppen in der Art herausnehmen, daſs man zwiſchen je zwei Farben der Auswahl immer zwei des Kreiſes überſpringt. Man kann dieſe Triaden noch immer »phyſiologiſch« nennen, weil ſich aus jeder derſelben das ganze Spektrum zuſammenſetzt. Es ſind die folgenden:

Purpur — Gelb — Cyan- (Türkiſen-) Blau. Zinnoberroth — Spangrün — Blauviolett.
Karminroth — Gelbgrün — Ultramarin. Orange — Blaugrün — Purpurviolett.

Aber auch mit den Miſchungen in bräunlichen Tinten, welche ja in dem ſehr mangelhaften Farbenkreiſe nicht vertreten ſind, laſſen ſich zahlreiche Dreiheiten bilden. Das Weſen der »bräunlichen Triaden«, wenn ich ſie ſo nennen darf, beſteht darin, daſs den kalten Farben etwas von den warmen, den warmen etwas von den kalten mitgetheilt wird, wodurch zwar die ganze Zuſammenſtellung an Energie verliert, dafür aber an Milde und Innigkeit, an »Stimmung«

111] Nach einem Holzſchnitt Hans Schäuffelein's, Anfang des 16. Jahrhunderts.

gewinnt — das eben, was wir an der Färbung alter Oelbilder und Gobelins, ſowie alter orientaliſcher Teppiche ſo hoch ſchätzen, und dasſelbe, was uns in der herbſtlichen Landſchaft ſo wohlig anheimelt und erwärmt. Daſs auch die Farben der bräunlichen Triade*) durch neutrale Zonen vielfach verbunden, verändert und gehoben werden können, iſt ſelbſtverſtändlich; es iſt aber wohl darauf zu achten, daſs in ſolchem Falle auch den weiſsen, ſchwarzen, goldenen etc. Konturen ein verhältniſsmäſsig wärmerer Ton zu geben, daſs die »Patina« der ganzen Dekoration auch auf ſie zu übertragen iſt.

Sobald die Zwiſchenräume im Spektrum weſentlich verkleinert werden, beginnen die von *Goethe* ſehr gut mit dem Namen der »charakterloſen« bezeichneten Zuſammenſtellungen. Das gilt z. B. von dem Doppelpaar; »Purpurroth, Grün, Zinnoberroth, Blau«. Wenn dieſe und andere gleich nah oder näher verwandte Farben trotzdem in gewiſsen Fällen als Nachbarn prächtige Wirkungen machen, ſo iſt das nur möglich bei einer ſehr geſchickten Verflechtung mit neutralen Zonen, nicht blos in Form ſchmaler Konturen, ſondern auch in Form trennender Felder. Mit gut berechneten Uebergängen kann man ja, wie uns die Orientalen lehren, die unglaublichſten Farbenzuſammenſtellungen riskiren; aber freilich nicht ohne groſses Geſchick und feine Empfindung. Namentlich

*) Als praktiſches Hilfsmittel leiſtet der Atlas zu *Chevreul's* »Expoſé« etc. (oben S. 100) noch immer leidlich gute Dienſte, obſchon er auf falſchem Prinzip beruht. Sehr nützlich wäre eine deutſche Ausgabe des Textes, worin für jeden Farbenton zahlreiche Beiſpiele aus der anorganiſchen wie Pflanzen- und Thierwelt beigebracht ſind; nur müſsten den lateiniſchen Benennungen derſelben auch die deutſchen beigefügt werden.

dann, wenn zur Ausfüllung der neutralen Zonen die Farbengebilde der Natur felbft, z. B. in der rohen Wolle, Seide etc., verwandt werden, und wenn die polychromen Mufter eine gewiffe Höhe ftilvoller Formvollendung erreichen, darf die Farbenwahl als nahezu unbefchränkt gelten.

Damit kommen wir zu der wichtigen Frage, wie fich die Farben *in Bezug auf ihre räumliche Ausdehnung und Anordnung* untereinander zu verhalten haben? Man kann die Antwort hierauf fowohl aus den eigenen fubjektiven Empfindungen, als aus der Befchaffenheit der farbigen Dekoration aller Zeiten herleiten. Beiden Gefichtspunkten Rechnung zu tragen, wird das Befte fein. Nur mufs man fich davor hüten, in diefer Frage des künftlerifchen Behagens allzu ängftlich nach *Formeln* zu fuchen; wer folche fuchet, der wird fie wohl finden, aber er verengert fich damit nur den Gefichtskreis und an Stelle des Schlüffels, mit dem er das Geheimnifs der Kunft zu erfchliefsen gehofft, bleibt ihm der Irrthum. So fteht es auch mit den fogenannten *farbigen Aequivalenten.* Der Engländer *Field* glaubte entdeckt zu haben, dafs die drei »Grundfarben« Gelb, Roth und Blau (bei gleicher Intenfität) im Flächenverhältnifs von 3 : 5 : 8 die einzig wahre 16theilige Harmonie darftellen; für die Zufammenftellung Orange, Purpur, Grün berechnete er hiernach das Verhältnifs 8 : 13 : 11 = 32 u. f. w. Auch *Arthur Schopenhauer* hat ähnliche Zahlen zu ermitteln gefucht. Die *Field*'fche Lehre erhielt neues Anfehen durch die Zuftimmung des Engländers *Owen Jones,* des Herausgebers einer fehr verdienftvollen Sammlung farbiger Ornamente aller Zeiten und Völker (1856), und diefer Autorität ift es wohl hauptfächlich zuzufchreiben, dafs felbft *Gottfried Semper**) fich rückhaltslos der Theorie angefchloffen hat. Diefelbe beruht auf folgenden unrichtigen Vorausfetzungen: 1. dafs die Farben Gelb, Roth und Blau die »Grundfarben« feien; 2. dafs fie in Bezug auf ihr Vermögen, die Sehnerven anzufpannen und zu ermüden, fich wie 3 : 5 : 8 verhalten; 3. dafs die Mifchung der genannten

*) Der Letztere fagt (»Stil« 2. Aufl. S. 47): »Eine Mifchung von 8 mal Blau, 5 mal Roth und 3 mal Gelb gibt ein ganz neutrales Grau. Stellt man Gelb dem fekundären Violett gegenüber, fo nimmt das Gelb 3 Theile ein, das Violett dagegen die übrigen 13 Theile zufammen. Diefes Violett befteht aber felbft aus 8 Theilen Roth. Kombinirt man nach dem Prinzipe der gleichmäfsigen Vertheilung das Roth im Gegenfatze zum Grün, fo mufs das Roth 5 Theile der Oberfläche einnehmen, die übrigen 11 Theile gehören dem Grün als Grund. Setzt man Grün, Blau und Violett neben einander, fo darf, da das Blau in allen dreien vorkommt und ihm im Ganzen nur 8 Theile der Oberfläche gebühren, das blaue Feld = 4, das grüne Feld = 2 + 3 = 5, das violette Feld = 2 + 5 = 7 fein. Doch find natürlich auch andere Verbindungen diefer drei Farben geftattet. Setzt man z. B. den blaugrünen Grund = 8 (wobei 6 Theile auf Blau und 2 Theile auf Gelb kommen mögen), fo bleibt für die Mufter ein Raum von 8 Theilen. Soll diefes Mufter nur *eine* gemifchte Farbe haben, fo befteht diefe aus 5 mal Roth, 1 mal Gelb und 2 mal Blau«. Was wohl ein perfifcher Teppichweber zu diefem Rezepte fagen würde?

112] Credenzſchrank, deutſche Arbeit um 1530; k. b. Nationalmuſeum zu München.

Farben in dieſem Verhältniſs ein neutrales mittleres Grau ergeben — während es in Wirklichkeit *Farbſtoffe* waren, durch deren Miſchung Field ein ſolches Reſultat erreichte; 4. daſs ein nach dem fraglichen Rezept zuſammengeſtelltes, polychromes Muſter, aus der Ferne geſehen, im Ganzen einen grauen, indifferenten Eindruck mache; 5. daſs es die Aufgabe der vielfarbigen Dekoration ſei, bei

der reichften Abwechfelung im Einzelnen doch im Ganzen eine beruhigende graue Monotonie zu erzielen; endlich 6. dafs diefem Ideale die Farbenvertheilung auf den beften orientalifchen Muftern thatfächlich entfpreche.

Von allen diefen Irrthümern ift der letzte der merkwürdigfte; denn wenn wir, was an fich fehr lehrreich ift, die »Grammatik der Ornamente« von *Owen Jones,* oder den prachtvollen Atlas von *Prifse d'Avennes* über die arabifche Kunft, oder eine gröfsere Anzahl orientalifcher Teppiche und Tücher genau befehen, fo müffen wir wohl die reiche Phantafie der alten Meifter des Oftens bewundern, aber von dem Prinzip der »farbigen Aequivalente« können wir dabei nicht viel entdecken. Es fällt fogar nicht fchwer, muftergiltige Beifpiele für die Umkehrung des ganzen Prinzips zu finden; fo habe ich einen reizenden alten Teppich vor mir mit goldgelbem Grund und allerliebft ftilifirten Blumen, auf dem fich Gelb, Roth und Blau in ziemlich gleicher Sättigung eher wie 8 : 5 : 3 verhalten. Man kann das Beharren auf dem Field'fchen Irrthum eben nur dadurch erklären, dafs nichts dem Erkennen der Wirklichkeit fchädlicher ift, als vorgefafste Meinungen. Vielleicht hat auch eine Urtheilstäufchung durch farbigen Kontraft mitgefpielt; denn allerdings erfcheint das ohnehin lichtftarke Gelb *zwifchen* Roth und Blau defto feuriger, je kleiner der von ihm eingenommene Raum verhältnifsmäfsig ift.

Und doch ift ein gutes Körnlein Wahrheit daran, wenn *Semper* die »Ruhe in Folge rafchefter Vibration« als das eigentlich orientalifche Prinzip der Ornamentation in Formen und Farben hinftellt; wenn er von einer durch die Nebeneinanderftellung vieler Farben- und Formenelemente hervorgebrachten üppigen und florirten Monotonie fpricht, bei der das Auge nichts *vermifst,* aber auch nichts Störendes *findet;* wenn er diefem Prinzipe dasjenige der *Subordination* gegenüberftellt, »welches darin befteht, dafs die Kontrafte der Farben nicht durch Abwägen ihrer Wirkungen nivellirt werden, fondern fich einander bis zu einem beftimmten Kulminationspunkte fteigern, der in einem folchen Grade das ganze Syftem beherrfcht, dafs durch feine überwiegende *Autorität* die Einheit der Gefammtwirkung erreicht wird«. Nur darf man fich nicht mit der unfruchtbaren Aufgabe abquälen, die Werke der ornamentalen Kunft nach *diefen* Prinzipien etwa in morgen- und abendländifche zu fondern! Es mufs vielmehr betont werden, dafs eigentlich *jedes* gute vielfarbige Kunftwerk die beiden hier angedeuteten Prinzipien bis zu einem gewiffen Grade *vereinigen* foll. Ja ich ftehe nicht an, diefen Anfpruch fowohl gegenüber der Malerei als

der polychromen Ornamentik zu erheben, weil ich mich der Erkenntnifs nicht verfchliefsen kann, dafs nicht nur die Dekorationen der Alhambra, fondern auch die Gobbelins von Arras und die beften Bilder der grofsen Meifter der Renaiffance folchem Anfpruche, felbftverftändlich in den verfchiedenften Weifen, gerecht werden.

113] Kaifer Maximilian I. bei Marie von Burgund und ihrer Mutter. Holzfchnitt aus dem »Weifskunig«.

Und fteht dies nicht im Einklang mit unferem eigenen, durch Uebung gefteigerten und verfeinerten natürlichen Bedürfnifs? Das kräftige Auge will keine »Monotonie«, auch dann nicht, wenn diefe im denkbar bunteften Kleide dargeboten wird; Gleichmacherei und Aufhebung der Gegenfätze find ihm unleidlich, es verlangt nach Veränderung und anregender Befchäftigung, felbft nach Aufregung und einfeitiger Ermüdung. Gerade die Orientalen haben es trefflich verftanden, diefe Forderungen zu erfüllen. Es ift ja richtig, fie haben von den »üppigen und florirten« Muftern, wie überhaupt von der Polychromie einen viel umfaffenderen Gebrauch gemacht, als die Völker des Weftens. Der Grund liegt wohl hauptfächlich einerfeits in dem inftinktiven Beftreben, die fonnige Einförmigkeit ihrer Natur durch reichere Farbenfpiele zu überbieten, und andrerfeits in der eigenartigen Entwicklung ihrer Ornamentik. Den Anhängern des Islam war es verboten, die Geftalten von Menfchen und Thieren zum Gegenftande bildlicher Darftellungen zu machen, ein Verbot, das zwar mehrfach auch fchon in der Blüthezeit mohamedanifcher Kunft (namentlich von den Perfern) übertreten wurde, im Ganzen aber doch bewirkte, dafs die geometrifchen, kalligraphifchen und pflanzlichen Ornamente, alfo gerade die für vielfarbige Behandlung

befonders geeigneten Formen, eine erftaunlich virtuofe Ausbildung erfuhren. Von diefer höchft intereffanten Entwicklung und ihren Beziehungen zur Kunft des Weftens, insbefondere zur deutfchen Renaiffance, wird noch fpäter die Rede fein; an diefer Stelle foll nur betont werden, dafs auch die farbige Dekoration des Oftens, *als Ganzes* betrachtet, fo wenig der »überwiegenden Autoritäten« entbehrt, wie jene des Weftens. Wir können uns diefs fofort klar machen, wenn wir in einem gröfseren Zimmer einige der zierlichen kleinen Teppiche nebeneinander ausbreiten, die uns noch heute der Orient liefert. Selten, dafs wir deren zwei oder mehrere beifammen fehen, welche denfelben Charakter in Form und Farbe an fich tragen; laffen wir den Blick vom einen zum andern fchweifen, fo werden wir gerade durch den Wechfel der farbigen Grundftimmungen froh bewegt. Und ähnlich verhält es fich bei den Dekorationen der orientalifchen Wohnräume und Hausfaçaden, der Mofcheen und Paläfte. Was einigen hier als Monotonie erfcheint, das ift doch wohl nur Folge der Herrfchaft, welche die arabifche Logik felbft über die gewagteften Farbenzufammenftellungen auszuüben vermag. So fiegreich über die Farbe, wie das abftrakt-logifche Ornament des Oftens, kann fich das malerifch-realiftifche Ornament des Abendlandes niemals erweifen, weil fchon die blofse Andeutung der Wirklichkeit zur Befchränkung in der Farbenwahl zwingt.

So wichtig alfo felbftverftändlich in jedem einzelnen Falle die Frage ift, *welche Farben* man zur Erzielung einer dekorativen Wirkung wählen foll, und fo zweifellos hierbei Alles von der *räumlichen Vertheilung* abhängt, fo laffen fich doch mathematifche Formeln dafür weder geben noch rechtfertigen. Wohl aber kann man einige Regeln aufftellen, welche als Ausflufs unferer phyfiologifchen und äfthetifchen Einficht gewiffermafsen den logifchen *»Stil der Farbe«* bilden, und welche unabhängig vom perfönlichen Gefchmack und von dem Farbenfinn der verfchiedenen Zeiten und Völker einfach Sache des gefunden Menfchenverftandes find; — und zweitens kann man der farbigen Dekoration, der äufseren fowohl als der inneren, den Anfpruch auf ein gewiffes *landsmannfchaftliches oder nationales Gepräge* zuerkennen. Denn wenn wir auch die Behauptung von der theilweifen Farbenblindheit der alten Hellenen in das Reich der philologifchen Märchen verweifen dürfen, fo mufs doch anerkannt werden, dafs die Farbenempfindungen bei Völkern wie Individuen zum grofsen Theile ein Ergebnifs der Gewöhnung und Ausbildung find. Auf den fonnenverbrannten Wüftenfohn macht das fpärliche Grün der Oafe einen feierlichen, freudig

114] Bildrahmen,
nach Zeichnung von Albrecht Dürer;
Landauer Klofter in Nürnberg.

erregenden Eindruck; ein deutſcher Forſtwart wird von ſolcher Erregung nicht viel verſpüren, aber ſeinem Auge iſt das grüne Licht ebenſo zum Bedürfniſs geworden, wie dem Auge des Arabers die gelben und röthlichen Lichter der baumloſen ſüdlichen Landſchaft. Dankbar nehmen wir an, was uns der Orient in ſeiner reichen vielfarbigen Kunſt darbietet, aber dem *Ganzen* unſerer farbigen Dekoration dürfen und ſollen wir den Stempel unſerer heimatlichen Natur aufdrücken. Klingt es doch wie ein Lobgeſang auf die deutſche Farbe, was *Victor Scheffel* den aus dem Kreuzzuge kampfmüde in ſein geliebtes Thüringer Land heimkehrenden *Biterolf* ſingen läſst:

Im heiligen Land, im Wüſtenſand
Bin ich zu Feld gelegen
Und kehre ſonnenbraungebrannt
Zu heimiſchen Gehegen:
Nun erſt, mein alter Heimatwald,
Weiſs ich dich ganz zu ſchätzen,
Mich deiner dunklen Prachtgeſtalt
Tagtäglich neu zu letzen.

Ich ſah die Ebne Esdrelon,
Der Aquäducte Bogen,
Und ſah in rauſchender Fächerkron'
Den Palmenhain erwogen.
Fern ſei, ſolch adlig ſchlank Gehölz
Dem Sarazen zu neiden;
Ich muſste um den Trunk des Quells
Mit ſieben Heiden ſtreiten

Ich hab' viel giftigen Schmack und Ruch
Auf Syriens Feld erlitten;
Wie anders ſchmeckt ein voller Zug
Der Luft in Harzwaldmitten!
Wer einmal dieſen Jungbrunn fand,
Der ſchöpft aus keinem andern;
Thüringer Wald, Thüringer Land,
Nur hier mag ich noch wandern!

Will je, der Meerfahrt Reſt, an mir
Ein Wüſtenpeſthauch zehren,
Such ich im Nadelholz Quartier
Ihn ſiegreich abzuwehren:
Denn das iſt deutſchen Waldes Kraft,
Daſs er kein Siechthum leidet
Und alles, was gebreſtenhaft,
Aus Leib und Seele ſcheidet.

Daſs ich wieder ſingen und jauchzen kann,
Daſs alle Lieder gerathen,
Verdank ich nur dem Streifen im Tann,
Den ſtillen Hochwaldpfaden:
Aus ſchwarzem Buch erlernſt Du's nicht,
Auch nicht mit Kopfzerdrehen:
O Tannengrün, o Sonnenlicht,
O freie Luft der Höhen!

Mein Kreuzfahrtſchild hangt im Geäſt
Kriegsruhmes gern ich darbe,
Ich ſchlieſse meiner Tage Reſt
Als Mann der grünen Farbe.
Noch möcht ich pflegen manchen Baum
Den Enkeln einſt zum Schatten,
Noch roden manchen wüſten Raum
Zu Wald und Wieſenmatten;

Noch auf und ab am Inſelsberg
Manch waidlich Jagdlied ſingen,
Und ſo mein Forſtmannstagewerk
Treu, wie ſich's ziemt, vollbringen.
Klopft dann der Oberforſtherr Tod
An meine Kemenaten,
Sein Klopfen wird mir nicht zu Noth
Und ewiger Pein gerathen.

Näht mich in eine Hirſchhaut ein
Im grünen Sonntagkleide,
Das Jagdhorn von Weiſselfenbein,
Den Spieſs legt mir zur Seite;
Verſchlieſst die Berggruft mit dem Schild,
Deckt ſie mit Moos und Raſen,
Ich hoff' von dort einſt Wald und Wild
Zur frohen Urſtend zu blaſen.

Ob es uns noch einmal beſchieden ſein wird, mit dem Abglanz dieſer uraltdeutſchen Farbenherrlichkeit unſere häusliche Kunſt zu verklären? Wäre wirklich dem Volke, deſſen Kindheit noch immer vom ſtrahlenden Weihnachtsbaum vergoldet iſt, die Gabe verſagt, in ſeinen Winterquartieren liebevoll nachzubilden, was die heimiſchen Gehege heute wie vor tauſend Jahren an farbigen Wonnen offenbaren?

Nach dieſer Abſchweifung in das Reich der Dichtung wollen wir auf dem Wege der trockenen Unterſuchung weitergehen. Wenn wir den hiſtoriſchen Entwickelungsgang der Innendekoration in den letzten Jahrhunderten überblicken, ſo können wir, inſoweit der farbige *Geſammteindruck* in Frage kommt, leicht zwei Kategorien unterſcheiden: Das Zimmer mit überwiegend gedämpfter und geſättigter Farbenſtimmung, wobei keine Farbengebung prinzipiell ausgeſchloſſen, vielmehr eine maſsvoll polychrome Dekoration Ideal iſt; — und das Zimmer mit ſehr heller Geſammtſtimmung, wobei ein gewiſſer Grundton das Ganze beherrſcht, modifizirt, ja geradezu ausſchlieſsend wirkt. Dort begegnen wir natürlich-künſtleriſcher Freiheit: jedem Stoffe und jedem Gegenſtande wird gewiſſermaſsen ſein farbiges Recht zu Theil, ein jedes Ding kann ſeine Individualität auch durch die Farbe ausdrücken, ja die farbige Uniformirung begrifflich nicht zuſammengehöriger Partien erſcheint hier geradezu als unlogiſch, ſtillos; in dieſer Art der farbigen Dekoration, welche zu allen Zeiten bis zur Spätrenaiſſance, mit vielfachen Variationen ſelbſtverſtändlich, die herrſchende war, — in ihr ſehen wir auch die phyſiologiſch-äſthetiſchen Forderungen verwirklicht: Ruhe und Befriedigung im wohlthuenden Wechſel farbiger Harmonien. Der Raum bildet ein polychrom zuſammengeſtimmtes, geſchloſſenes Ganzes. Bis in das 17. Jahrhundert hinein entſpricht auch das Koſtüm der farbigen Grundidee.

Ganz anders die *helle Farbeneinſeitigkeit* oder *Iſochromie.* *) Ihr hervorſtechender Charakterzug iſt ihre Unverträglichkeit mit fremden Farbenautoritäten; ja ſelbſt die phyſiologiſchen Ergänzungen ſind prinzipiell verpönt, ſtarke Gegenſätze faſt ausgeſchloſsen. Alles bewegt ſich in *einer* Richtung; den einfarbigen Effekt zu ſteigern müſſen Natur und Kunſt ſich jede Beſchneidung gefallen laſſen. Wände, Thüren und Möbel erhalten helle Anſtriche, Portièren und Möbelſtoffe müſſen die Färbung der Wandflächen annehmen, nur etwa das ein-

*) Eine vollkommene Verdeutſchung des Wortes »Iſochromie« giebt es nicht. Es bedeutet die allgemeine Richtung und Steigerung einer gewiſſen Farbenautorität (z. B. Blau), wobei die ausgiebigſte Verwendung neutraler Farben (Weiſs, Grau, Silber, Gold) nicht ausgeſchloſſen iſt.

gerahmte Porträt oder Landſchaftsbild, ſowie der Gobelin dürfen ihre Darſtellungen natürlich färben — obſchon dem Geiſt der Dekoration auch in dieſen Stücken namhafte Konzeſſionen gemacht werden. Aber nicht blos von den Wänden und Möbeln, auch von den Leibern der Menſchen verſchwinden die alten dunklen Prachtfarben: Burgunderroth wird Scharlach, Indigo wird Bayriſchblau; an die Stelle des alten ſchweren Sammets tritt mehr und mehr der glitzernde Atlas. Helle Neutra, namentlich Weiſs, Silber und Gold, werden in ausgiebigſter Weiſe verwendet. Ueppig, leuchtend, elegant, zierlich, kokett — das ſind die Bedingungen, welchen ſich jede mehrfarbige Zuſammenſtellung fügen muſs.

In der That hat die iſochrome Dekoration eine ganz eigene Grammatik und Logik, welche von den Regeln der *allgemeinen* praktiſchen Farbenlehre weſentlich abweichen. Die Iſochromie hat ihre ſyſtematiſche Durchbildung recht eigentlich im 18. Jahrhundert erfahren, obſchon vereinzelte Beiſpiele bereits im 16. und mehr noch im 17. Jahrhundert vorkommen. Ihre Entſtehung verdankt ſie dem feſtlichen Bedürfniſs des *Fürſtenſchloſſes.* Stellen wir uns eine Flucht von Prachtgemächern vor, welche Nachts von tauſend Flammen erleuchtet ſind, ſo können wir bei einiger Phantaſie uns denken, daſs wir beim flüchtigen Durchwandern des blauen, des gelben, des rothen, des grünen Zimmers etc. bis zum »weiſsen Saal« wohl einen angenehmen Farbenrauſch bekommen. Jeder Raum für ſich bildet eine Analogie zu dem Innern des goldenen Bechers; auch hier wird die einheitliche Lokalfarbe durch zahlloſe Reflexe des gleichfarbigen Lichtes zur gröſsten Innigkeit geſteigert. Mit allen Fineſſen ſehen wir Spiegel, Glanzgold und Glanzſilber, Kryſtalle, Porzellan, Atlastapeten, gewichſte Fuſsböden, Lackfarben, Malerei und Stuckatur, überreiche Toiletten und lebende Büſten mit ſtrahlendem Brillantſchmuck zur Erreichung beſtrickender iſochromer Effekte zuſammenwirken. Daſs man ſich dabei mehr und mehr der *hellen* Farbentöne bediente, hat ſeinen Grund wohl hauptſächlich in der Beleuchtungsfrage: Ballfeſte u. dergl. pflegen Nachts veranſtaltet zu werden, bei der Umſtändlichkeit und den Koſten des Kerzenlichtes aber muſste man von dunklen, viel Licht verſchluckenden Farbengebungen möglichſt abſehen. Und hier möchte ich gleich dem alten Irrthum entgegentreten, als ob jene hellen Farben »ſchwächliche, ſüſsliche« ſeien. Phyſiologiſch betrachtet ſind ſie das nicht, im Gegentheil, ſie muthen dem Auge gröſsere »Arbeit«, gröſsere Konſumtionskraft zu, als die dunklen Töne. Jenes Vorurtheil rührt wohl daher, daſs allerdings das *Leben* in dieſen hellen Räumen und den entſprechenden

115] Italieniſche Sitzbänke, Anfang des 16. Jahrhunderts. Gez. von K. Probſt.

hellen Toiletten ein übermäſsig genuſsfrohes, ſinnliches und entnervendes war. Dem Auge aber wurde hier nicht die Ruhe gegönnt, welche es in dem Wechſel geſättigter, tieſer Farbentöne (Gothik, Renaiſſance) findet, vielmehr wurden an den vornehmſten aller Sinne gerade die höchſten Anforderungen geſtellt. Daher wirken denn auch die hellleuchtenden Nymphen des Schäferſtils

beſtrickend, berauſchend, aber bald ermüdend — dem Prinzen Champagner vergleichbar, nur daſs ſie in der Qualität ihrer Erregungskraft viel ausſchlieſslicher ſind, als dieſer leichtſinnigſte Sohn des Bacchus. Denn man trinkt wohl in einer altdeutſchen Stube mit beſtem Erfolge Champus, — aber Amalienburg*) und Gerſtenſaft, wie reimt ſich das zuſammen? — — Schon dieſe wenigen Erwägungen machen uns klar, warum wir uns mit den unläugbar reizenden und liebenswürdigen Grazien des fürſtlichen Rococo nicht allzu lange in demſelben Raume wohl fühlen; ſie ſelber treiben uns koſend hinaus, um uns an der Schwelle des nächſten Gemaches mit neuem Zauber zu umgarnen.

Die *Iſochromie,* über einen ganzen in ſich abgeſchloſſenen Wohnraum ausgebreitet, iſt um ſo verkehrter, je mehr der Bewohner gerade auf dieſen *einen* Raum angewieſen iſt. Rechtfertigen läſst ſie ſich dann, wenn man eine ganze Reihe von Räumen jeden in einer anderen Farbenautorität dekoriren kann. Bei ihrer Nachahmung in kleineren Verhältniſſen wird ſehr häufig überſehen, daſs ihr innerſtes Weſen auf fürſtliche und feſtliche Prachtentfaltung gerichtet iſt und daſs ihre Erfolge gerade auf dem *mehrfachen Wechſel der Szene* und der räumlich abgeſchloſſenen einfarbigen Grundſtimmungen beruhen, alſo auf Bedingungen, welche das bürgerliche Haus in der Regel nicht erfüllt. In einem Zimmer, das zu dauerndem, regelmäſsigem Aufenthalt beſtimmt iſt und das überdies verſchiedenen Zwecken dienen ſoll, muſs eine verſtändniſsvolle Dekoration ſich ebenſo von monotoner Einfarbigkeit wie von verwirrender Buntſcheckigkeit fern halten. Wer da meint, er verübe etwas vornehm Stilvolles, wenn er ängſtlich die gleichfarbigen Stoffe für Tapeten, Möbel und Vorhänge ſeines Zimmers zuſammenſucht, der geht in der Irre. Er hat einmal etwas von »Harmonie« in der Farbe gehört, ohne ernſtlich nachzudenken, was damit gemeint ſein könne. Auch das vorige Jahrhundert hat übrigens neben der vorhin geſchilderten fürſtlichen eine, wenn ich ſo ſagen darf, *»bürgerliche«* Dekoration gekannt, in welcher bis zu einem gewiſſen Grade den Stoffen und Gegenſtänden ihr farbiges Recht wurde, und es iſt eine durchaus falſche Vorſtellung, wenn dem Rococo und ſeinen nächſten Vorfahren und Nachkommen ſchlechtweg jede Natürlichkeit abgeſprochen wird. Wie dieſe Stilbildungen bezüglich ihrer Formen und Ornamente vielfach mit geradezu erſtaunlicher Virtuoſität den Anſchluſs an die Natur geſucht und gefunden haben, ſo ſind auch ihre Farben

*) Die Amalienburg im Nymphenburger Park, vielleicht das Reizvollſte, was überhaupt an iſochromer Rococodekoration geſchaffen worden iſt; ich werde darauf ſpäter zurückkommen.

116] Marmor-Kamin im Palaſt von Urbino, italieniſche Frührenaiſſance.

unter gewiſſen Vorausſetzungen natürliche und frei individualiſirende. Die erſte dieſer Vorausſetzungen iſt die, daſs Thüren und Möbel in ihrer natürlichen, wenn auch durch Wachspolitur und feine Fournituren gehobenen *Holzfarbe* erſcheinen. Mit dieſem Farbenelement, das namentlich im deutſchen Bürgerhaus faſt immer das herrſchende geblieben iſt, hat ſich denn auch eine gewiſſe zarte Polychromie an den Möbelſtoffen, Gardinen und Tapeten ſehr wohl vertragen. Wie reizend ſind z. B. die bunten Webereien und Stickereien (Petit-points) auf Stühlen und Kanapees, an ſpaniſchen Wänden und Kaminſchirmen, die bunten Tapeten des Louis XVI. u. ſ. w. Andererſeits finden wir unter den Möbelſtoffen des bürgerlichen Zimmers neben Seide und Atlas auch das ſtarke Tuch, das noch ſtärkere braune Leder und den gepreſsten Wollenplüſch. Aber es iſt richtig, daſs trotzdem auch den polychromen Dekorationen des vorigen Jahrhunderts eine gewiſſe »iſochrome Tendenz« innewohnt, die ſich namentlich in der Vermeidung ſehr dunkler Farben an Wänden und Möbelſtoffen und andererſeits in der möglichſten Beibehaltung derſelben Farbenautorität äuſsert, falls eine ſolche z. B. an den geſtrichenen oder tapezirten Wandpartien zu Tage tritt.

Bietet alſo die vollkommene Iſochromie keine dauernde Befriedigung, ſo können wir doch ſelbſt im »altdeutſchen Zimmer« nicht umhin, gewiſſen gröſseren Partien der Dekoration einen einfarbigen Charakter zu verleihen. Während am

Fuſsboden wie an der Decke, über welche der Blick nur flüchtig hinſtreift, ſehr wohl eine reiche Buntfarbigkeit (Polychromie) erträglich iſt, ſucht unſer Auge beim geraden Ausblick in der Geſichtshöhe ruhigere Eindrücke. Ich glaube nun, daſs ſich in der Art, wie man *dieſem* Bedürfniſſe am Beſten gerecht wird, die Nationalität der häuslichen Kunſt deutlich ausſprechen läſst. Indem wir der deutſchen Herbſtlandſchaft in der Zeit der Weinleſe ihre warmen, ſaftvollen Farbenſtimmungen entlehnen, ſchaffen wir ſowohl unſerem Gemüthe als unſerem ſinnlichen Auge Befriedigung. Es ſind namentlich die *braunen*, *bräunlich-rothen* und *grünen*, die *grünlich-* und *bräunlich-gelben* und endlich die *gelblich-weiſsen* Töne, lauter Miſchfarben, in denen die »warmen«, d. h. hier die erregenden Strahlen überwiegend vertreten ſind. So unbeſchränkt auch die Farbenwahl für ſehr kleine Felder des Geſichtskreiſes iſt, ſo beſchränkt iſt ſie für den Schmuck der groſsen Wandflächen, ſelbſt für den Stoffüberzug eines Stuhles oder eines Divans. Bevor wir aber auf die Verwendbarkeit der einzelnen Farben näher eingehen, muſs noch das *allgemeine Geſetz* erörtert werden, welchem alle und jede iſochrome Dekoration unterworfen iſt.

Unſer Auge hat das Bedürfniſs, den Blick jederzeit auf einen beſtimmten Punkt zu fixiren, ſelbſt dann, wenn wir gar nichts Beſtimmtes erkennen wollen, wenn wir »in's Blaue ſehen«. Ob nun gleich das Himmelsgewölbe mit ſeinen wunderbaren, jeder farbigen Nachbildung ſpottenden Lichtreflexen uns geheimniſsvoll anzieht — ſobald dem im Unendlichen irrenden Blick die Geſtalt eines kreiſenden Sperbers oder einer Schwalbe begegnet, folgt er ihr unwillkürlich nach. Was aber dem Firmament oder ſeinem Spiegelbild im windſtillen See ſo unergründlichen Zauber verleiht, nämlich die halb ſtereoſkopiſch-ſinnliche, halb intellektuelle Empfindung der Tiefe, das muſs jeder künſtlichen Einfarbigkeit fehlen, und wenn uns ja eine ſolche auf gröſserer Fläche geboten wird, ohne daſs der Blick ſeine feſten Ruhepunkte findet, ſo beſchleicht uns eine Art *horror vacui,* ein Abſcheu vor der Leere. Das einfarbige Kolorit groſser Flächen iſt daher beunruhigend, armſelig, todt, traurig, überhaupt *ſtillos;* um es genieſsbar zu machen, müſſen wir es durch Merkmale unterbrechen und beleben. Haben wir vorhin im *Kontur* das beruhigende Element der vielfarbigen Dekoration kennen gelernt, ſo tritt uns nun ein ganz analoges Erforderniſs für die einfarbige Dekoration entgegen. Wo dieſe beiden fehlen, kann von farbiger »Kunſt« nicht die Rede ſein.

Die Unterbrechungen der einfarbigen Flächenerſcheinung können nun hervorgebracht ſein durch plaſtiſche oder durch graphiſche Hilfsmittel; ſie

117] St. Marcus, Holzſchnitt von Hans Broſamer, um 1540.

können dem Körper des einfarbigen Gegenſtandes organiſch eingefügt oder nur gelegentlich angepaſst ſein; ſie können mit ihm denſelben farbigen Charakter theilen oder andere Elemente in die Einfarbigkeit hineintragen. Dem dekorationskundigen Leſer wird es leicht fallen, für alle dreiſsig oder mehr Möglichkeiten dieſes Syſtems Beiſpiele genug zu finden; aber freilich wird er ſich auch mancher Beiſpiele der Verkehrtheit und Geſchmackloſigkeit erinnern. Denn eine jede Art von farbiger Unterbrechung hat ihren eigenen Stil: die Falte, das Relief, die Tektonik, die Inkruſtation, die Intarſia, das iſochrome und das polychrome Flächenmuſter, die Malerei etc. — alle dieſe Dekorationselemente haben ihre aus Mittel und Zweck mit Nothwendigkeit ſich ergebende Logik. Eine kurze Klarſtellung der hier in Betracht kommenden wichtigſten Prinzipien wird uns ſpäter manchen umſtändlichen Beweis von Fall zu Fall erſparen; wie es ſich denn überhaupt als ſehr nützlich erweiſt, die wechſelnden Launen des Geſchmackes durch feſte Grundſätze auf ihren rechtmäſsigen Spielraum

118] Partie aus dem Wladislavſaal in der Burg auf dem Hradſchin zu Prag, erbaut von Benedikt von Laun um 1500. (170′ lang, 30′ breit, 43′ hoch.)

einzuſchränken. Die Aufgaben der Dekoration werden dadurch zwar etwas ernſter und ſchwieriger, aber auch lohnender, und wir retten ſie aus dem Bereiche der Mode in dasjenige der ſtilvollen Kunſt.

Rein phyſiologiſch betrachtet, wird die Forderung der farbigen Unterbrechung ſchon durch die kleinſten wahrnehmbaren Bilder*) erfüllt, d. h. ſobald wir unſere beiden Augen auf beſtimmte Punkte feſt »einſtellen«, unſere beiden Blicke zu einem einzigen vereinigen können. Da aber die Erkennbarkeit jedes Bildes von einer gewiſſen Nähe abhängt und wir doch im Wohnraume die Anſicht unſerer Umgebung häufig wechſeln, ſo verlangt die Dekoration ein auf die verſchiedenen Entfernungsmöglichkeiten berechnetes Syſtem. Wenn wir am gedeckten Tiſche ſitzen, ſo bietet ſchon das einfache grobe Gewebe des weiſsen Leinentuches dem Auge farbige Unterbrechungen genug dar; ſobald wir uns ſoweit entfernen, daſs wir Kette und Schuſs des Gewebes nicht mehr erkennen können, gleichwohl aber die Fläche des Tuches noch immer einen groſsen Theil unſeres Sehfeldes einnimmt, ſo brauchen wir Unterbrechungen von ſtärkerer Zeichnung, ſei es in Form von allerlei Tiſchgeräth oder — wenn das weiſse Tuch ſelbſtſtändig dekorativ wirken ſoll — von eingewebten Muſtern, Stickereien etc. Aehnlich bei der weiſsen Wandfläche, die nur dann recht »ſtilvoll« iſt, wenn ſie nicht allein für die entferntere Anſicht plaſtiſch oder maleriſch unterbrochen iſt, ſondern auch bei nächſter Betrachtung im rohen Kalkwurf oder ſandigen Anſtrich dem irrenden Blicke kleinſte Ruhepunkte gönnt.

*) Eingehend behandelt bei *Helmholtz* a. a. S. 215—218 und 841.

119] Schrank der Frührenaiſſance aus Nürnberg, um 1530.

Es iſt alſo ein dekoratives Geſetz, daſs alle gröſseren einfarbigen Flächen, welche wir in der Nähe zu betrachten in die Lage kommen, eine gewiſſe rauhe Erſcheinung oder, wenn ſie körperlich glatt ſind, eine belebende Zeichnung haben. Und zwar bedient ſich die edlere Dekorationskunſt zur Erzeugung dieſer farbigen Unterbrechungen erſten Grades mit Vorliebe der natürlichen Gebilde, wie ſie uns in den Geweben aus Wolle, Flachs und Seide, in den Jahresringen, Markſtrahlen und Maſern des Holzes, in den Unebenheiten des rohen Mörtelbewurfs, in den Adern des Marmors u. ſ. w. entgegentreten. Da aber, wo dieſe natürlichen Mittel — was übrigens, wie wir noch ſehen werden, an ſich gewiſs nicht »ſtilvoll« iſt — durch künſtliche erſetzt werden, muſs auch die Erſcheinung der erſteren möglichſt angeſtrebt werden, ſo zwar, daſs die iſochrome Papiertapete das Ausſehen des Gewebes (gerippte und Velourtapeten), der Holzanſtrich die natürliche Zeichnung des Holzes erhält u. ſ. w. Dieſe Andeutungen werden genügen, um den Grund zu erklären, warum z. B. die ſatinirten Unitapeten, ferner die mit deckenden Oel- oder Leimfarben überzogenen Thüren, Möbel und Fuſsböden, die ſpiegelglatten weiſsen Oefen u. ſ. w. ſchlechterdings keine Berechtigung in einem Zimmer haben, welches im Sinne der guten Renaiſſance als ſtilvoll gelten ſoll.

Nun die farbigen Unterbrechungen zweiten und dritten Grades! Was ich damit meine und wie ich mir dieſe verſchiedenen Grade zu einem Syſtem

120] Portal in Biberach, um 1540.

verbunden denke, wird ſich am leichteſten an einem Beiſpiel erweiſen. Wir haben einen vierthürigen Buffetſchrank vor uns, deſſen farbige Grundſtimmung Goldbraun iſt. In nächſter Betrachtung wird das Auge durch die Maſern und Spiegel der mit deutſcher und ungariſcher Eſche fournirten Füllungen in Anſpruch genommen; wir treten einen oder zwei Schritte weiter weg und nun heben ſich die einzelnen, durch eingefügte Adern, durch zierliche Leiſten und Geſimſe getrennten Felder in wohlthuenden Farbenunterſchieden ab, eingelegte und aufgelegte Ornamente kommen in ihrem Zuſammenhang zur Geltung; ſtellen wir uns an der entgegengeſetzten Wand des Zimmers auf: die natürliche Zeichnung des Holzes iſt kaum noch erkennbar, aber auch die kleinere Ornamentik tritt zurück und weicht dem Eindrucke, den der ganze tektoniſche Bau des Möbels mit den Lichtern und Schatten ſeiner ſenk- und waagrechten Eintheilungen, mit ſeinen durchlaufenden Geſimſen und zierlichen Säulen auf uns macht. Wir ſehen alſo, wie hier auf einem groſsen Geſichtsfelde von iſochromer Grundſtimmung verſchiedene Arten farbiger Unterbrechung einander ablöſen; wir mögen uns dazu ſtellen, wie wir wollen, immer finden wir Harmonie der Theile, hervorgebracht durch weiſe Unterordnung des Kleinen unter das Groſse. Und man wähne doch ja nicht, daſs es ſich hier in erſter Linie um die Form, nicht um die Farbe handle: die edelſte Form wird zu Schanden gemacht, wenn das, was untergeordnet bleiben ſoll, ſich farbig unbeſcheiden hervordrängt, aus dem ihm gegebenen Rahmen heraustritt.

Analog dem angeführten Beiſpiele läſst ſich für jede iſochrome Dekoration das richtige Maſs finden. Es iſt klar, daſs das regelmäſsig wiederkehrende Muſter einer Wandbekleidung farbig nicht allzu anſpruchsvoll erſcheinen darf, wenn auf deren Grunde andere Gegenſtände, wie Oelbilder, Gefäſse, Majolika-

121] Entwurf zu einem reichen Marmorkamin, von Hans Holbein d. J., um 1530.

ſchalen, Hirſchgeweihe u. dgl. Dinge farbige Unterbrechungen höherer Ordnung bilden ſollen. Umgekehrt iſt es ebenſo ſinnlos, wenn auf einem Gobelin mit zuſammenhängender, breiter bildlicher Darſtellung, welcher alſo alle Autoritäten der farbigen Unterbrechung an ſich vereinigt, noch andere dekorative Gegenſtände angebracht werden. Ferner: handelt es ſich darum, die *Falte*, eines der wirkungsvollſten Dekorationselemente, zur vollen Geltung zu bringen, ſo darf man dazu nicht einen Stoff mit anſpruchsvoller Muſterung verwenden, durch welche die

122] Deckenmalerei aus dem Cambio zu Perugia.

ſchöne plaſtiſche Erſcheinung des Faltenwurfes ſelbſt geſtört oder gar aufgehoben wird. Das Nonplusultra von Verkehrtheit dieſer Art iſt die Verwendung von figuren- und farbenreichen Gobelins zu Portièren, aus deren Falten dann die Köpfe, Arme und Beine der Figuren des gewebten Bildes in jämmerlicher Entſtellung hervorſchauen. Genügt zur Belebung der Flächenzüge, welche die Falte darbietet, nicht ein einfarbiges glattes, geknüpftes oder plüſchartiges Gewebe, ſo verwendet man am beſten ein konfuſes, d. h. unregelmäſsiges farbiges Muſter, unter den regelmäſsigen Muſtern aber verdienen in ſolchem Falle die geometriſchen den Vorzug vor denjenigen mit Figuren aus der Pflanzen- und Thierwelt, die letzteren ſeien denn von allem Realismus frei. Der Grad des Anklanges an die Natur, welchen wir einem Muſter geben, iſt hiebei ausſchlaggebend: ſo gut jene ſtreng ſtiliſirten (gewiſſermaſsen entnaturaliſirten, abgetödteten) Pflanzenornamente byzantiniſcher, arabiſcher und gothiſcher Sammet- und Brokatſtoffe nicht nur für untergeordnete Flächendekoration, ſondern ſelbſt für die Falte ſich eignen, ſo wenig trifft dies bei den realiſtiſchen Ornamenten der Renaiſſance zu, welche immer als Schmuck für ſich gelten wollen und daher am vortheilhafteſten in der Plaſtik und Intarſia, ſowie in der übergeordneten maleriſchen Ausſchmückung der Wände und Decken, nicht aber in der Falte oder als Hintergrund am rechten Platze ſind.

Dieſe feineren Unterſcheidungen ergeben ſich übrigens nicht mehr ausſchlieſslich aus farbenphyſiologiſchen, ſondern auch aus äſthetiſchen Gründen. Es widerſtrebt unſerer Empfindung des Schönen, etwas Lebendiges oder lebend Gedachtes verſtümmelt zu ſehen — wäre es auch nur ein üppig ſchwungvolles

Akanthusblatt. Ueberhaupt ſpielen in dieſen Fragen mancherlei unwillkürliche Urtheilsbildungen mit, von denen ſich die meiſten Menſchen keine genaue Rechenſchaft geben. So iſt denn das Verlangen nach farbigen Unterbrechungen, ſowohl in Bezug auf ihre Menge und Anordnung als ihre Erregungskraft, ſehr weſentlich auch von der Beſtimmung des Raumes abhängig. In einer hochgewölbten Vorhalle, welche wir in der Regel raſch durchſchreiten, oder in einer Kloſtertrinkſtube, wo wir das edle Naſs mit dem ungewöhnlichen Beigeſchmack der Weltentſagung zu ſchlürfen lieben, braucht und ſucht das Auge keine lebhafte Beſchäftigung; eine ſolche iſt, als Mittel zur Zeitabkürzung, viel eher in Kaffeehäuſern, den Warteſälen der Bahnhöfe und Gerichtspaläſte am Platze. Man denke an die verſchiedenen dekorativen Charaktere der katholiſchen und proteſtantiſchen Kirchen, in denen ſich zugleich das Weſen der beiden Konfeſſionen ausſpricht. Einen ſchlagenden Beleg aber dafür, daſs auch die *Richtung* der farbigen Unterbrechungen durch ſeeliſche Beziehungen beeinfluſst wird, finden wir in der Struktur des gothiſchen Kirchenbaues: hier wird der Blick genöthigt,

123] Skizze zu einem Toilette-Spiegelrahmen, von Hans Holbein d. J., um 1530.

an den Strebepfeilern, Fialen und Spitzbogen nach Oben zu gleiten, »von wannen der Herr kommen wird zu richten die Lebendigen und die Todten«. So kann man wohl ſagen, der ſcheitelrechte Aufblick gehöre dem Glauben und der Hoffnung, der waagerechte Ausblick, in welchem wir mehr auf menſchliche und irdiſche Dinge geleitet werden, der Liebe und Freude — nur Trauer und Reue ſenken den Blick zu Boden oder verſchlieſsen das Auge.

124] Thüre in der Bibliothek des Schloſſes zu Tübingen.

Von groſser Wichtigkeit iſt nun das *farbige Zuſammenſtimmen* der Unterbrechungen mit dem Grunde. Die Natur erreicht die Verſöhnung farbiger Gegenſätze oft in bezaubernder Weiſe durch gewiſſe Beleuchtungen, z. B. bei Sonnenauf- und Untergang, vor oder nach einem Gewitter u. ſ. w. Wir haben dann wohl den Eindruck, als ob wir die Welt durch ein roth, gelb oder violett gefärbtes Glas betrachteten. Aehnlich ſind die Wirkungen des ſtark gelben Lampenlichts, wodurch manche Zimmer, welche bei Tageslicht unſchöne Farben-Zuſammenſtellungen zeigen, bei abendlicher Beleuchtung ſich ſehr vortheilhaft ausnehmen. Theaterkouliſſen, Ballſäle etc. ſind ja geradezu auf künſtliches Licht berechnet. Oelbildern hat man oft durch eine allgemeine bräunliche Laſur eine gewiſſe harmoniſche Patina gegeben, den ſogenannten »Gallerieton«, mit welchem man früher aus antiquariſchem

125] Prachtbett, nach einem Holzſchnitt von Peter Flötner, um 1545.

Unverſtand leider ſo viele alte Meiſterwerke überzogen und verdorben hat, um ſie noch älter und ehrwürdiger erſcheinen zu laſſen, als ſie ſchon waren. Aber das Laſiren iſt eine zweideutige Kunſt, auch beim Kopiren; ein durch die Wahrheit ſeines Pinſels bekannter Maler ſagte daher nicht mit Unrecht von einem Anderen: »Ich traue dem Kerl nicht, ich glaube er laſirt«. Sehr oft freilich iſt auch der ſogenannte Gallerieton dadurch entſtanden, daſs

ſchon der Schöpfer des Bildes einen ſchlechten Firniſs verwendet hatte. Der Künſtler und Dekorateur, welcher ſeine Schöpfungen ſo hinſtellt, wie ſie bei Tage geſehen ſein wollen, muſs dagegen jedem Theil ſeine beſtimmte Lokalfarbe geben. Ueber das Wie? habe ich ſchon früher (S. 114, 123) einige Andeutungen gemacht. Nach den letzten Auseinanderſetzungen iſt es nun klar, daſs das farbige Zuſammenſtimmen ein um ſo innigeres ſein muſs, je mehr der in Frage ſtehende Dekorationstheil untergeordnet ſein oder einen geſchloſſenen, ruhigen Eindruck machen ſoll. Eine Wand, welche anſpruchsvolle Staffeleibilder aufnehmen ſoll, darf keine farbigen Elemente enthalten, welche dieſem Bilderſchmuck Konkurrenz machen. An einem Schrank aus verſchiedenen Holzarten dürfen die Farbenunterſchiede der Intarſien, Füllungen, Adern etc. nicht ſo groſs ſein, daſs ſie die Harmonie des ganzen Baues ſtören — ein Fehler, der von unſeren modernen Schreinern ſehr häufig gemacht wird, wenn ſie die Technik der Alten nachahmen, und den ſie in der Regel damit entſchuldigen, daſs die ſchöne Farbe der alten Schränke nur eine Folge ihres hohen Alters ſei. In Wirklichkeit liegt der Miſserfolg in falſcher Wahl und Behandlung der Hölzer (namentlich durch Oel und miſerable Beizen). Wie gut es die Alten verſtanden, prima viſta farbig zuſammenzuſtimmen, ſehen wir an ihren Majoliken und Fayencen, an den deutſchen bunten Oefen und Steingutkrügen nicht minder, als an den italieniſchen Tellern und den Henri deux-Gefäſsen; hier iſt der Einfluſs des Alters auf die Farbe ſicherlich ohne Belang. Bei Teppichen, Gobelins, Vergoldungen etc. *kann* das Alter die Farbenharmonie erhöhen, doch war ſie zweifellos den alten Werken dieſer Art ſchon von Anfang an eigenthümlich, jugendfriſcher wohl, aber nicht minder reizend — vielleicht in ähnlichem Verhältniſs, wie ein von den Firniſsüberzügen ſuperkluger Pfuſcher befreiter Zeitbloom oder Tizian uns in friſcher Farbenluſt entgegenlacht.

Das farbige Zuſammenſtimmen wird nun um ſo leichter, je mehr *natürliche* Oberflächen wir zur Dekoration verwenden; ein edler Stoff erträgt ſogar fehlerhafte Farbengebungen, lediglich weil wir mit ihm unwillkürlich die Vorſtellung des Koſtbaren verbinden. Für unſere deutſche Renaiſſance — ich betone hier abſichtlich die Nationalität — können wir eigentlich als goldene Regel feſthalten: daſs bei der inneren Dekoration wo irgend thunlich der konſtruktive Stoff zugleich die Grundlage der Farbenſtimmung abgeben ſoll. Dadurch, daſs wir in den vielfarbigen Wand- und Bodenbekleidungen die wirkliche Wolle oder Seide, in dem Getäfel und Geſchränk die wirkliche Holzfaſer, in dem glaſirten Ofen die gebrannte

126] Buffet, mit Benutzung Holbein'ſcher Motive (Fig. 121), entworfen von C. Fröhlich.

Erde etc. trotz aller Bemuſterungen doch noch deutlich erkennen, erhalten wir eben nicht blos die wichtigen farbigen Unterbrechungen erſten Grades, ſondern auch eigenthümliche Elemente der Farbe ſelbſt, welche dem künſtlich Hinzugefügten einen natürlichen, ſicheren Halt, gewiſſermaſsen den ſoliden Charakter geben. Gleichzeitig aber wird in uns durch die farbige Empfindung des edlen Stoffes ein gewiſſes Gefühl des Vertrauens, der Wärme und Behaglichkeit erzeugt, und wir bleiben auch in unſerer Behauſung ſinnlich im Zuſammenhange mit den Gebilden der Allmutter Natur, auf welche das nie geſtillte Sehnen jedes geſunden Menſchen gerichtet iſt. Auf dieſem breiten natürlichen, echten Hintergrunde kann die Dekorationskunſt einen poetiſchen Zauber entfalten, welche der Rococo-,

127] Bandwirkerrahmen, 16. Jahrh.; kgl. Mufeum in Berlin.

die verfchiedenen Ludwigs- und antikifirenden Zopfftile nur dann bis zu einem gewiffen Grade auszuüben vermögen, wenn fie nicht auf ihren erkünftelten und gefchraubten Praktiken beftehen. In einem deutfchen Förfterhaufe aus dem vorigen Jahrhunderte, wo naturfarbige Holzvertäfelungen und kalkweifser Mauerbewurf die Grundftimmung ausmachen, wird fich unfere Naturfreude auch mit dem Rococo wohl vertragen. Die befte Probe auf die Stilgerechtigkeit eines Zimmers in unferem Sinne ift immer der Verfuch, ob und wie fich mit der ganzen Dekoration desfelben die Natur felber verträgt — repräfentirt etwa durch lebende Blumen und exotifche Gewächfe, durch Bündel von getrockneten Kornähren und Gräfern, durch ausgeftopfte Vögel: einen fchwebenden Adler, einen balzenden Birkhahn oder einen radfchlagenden Pfau, durch ein mächtiges Tiger- oder Bärenfell, durch Hirfchgeweihe u. f. w. Man verfuche nur folch köftlichen Schmuck an Wänden anzubringen, die mit Deckfarben, Spiegeln und Gold überzogen find, und man wird fofort die Ueberzeugung gewinnen, dafs hier unverföhnliche Gegenfätze herrfchen.

Je mehr nun die Dekoration ihre Erfolge durch die Anwendung edler Naturftoffe und folider Künfte zu erreichen ftrebt, defto wichtiger wird die Frage der *Täufchung durch Farbe.* Wohl zu unterfcheiden von der fymbolifchen *Illufion,* welche die fehlende Wirklichkeit finnbildlich andeuten, niemals aber finnlich glaubhaft erfetzen will. Realismus und Naturalismus! Eine vielfarbige Wandmalerei auf freiem weifsem Grunde z. B. mag das glänzendfte Zeugnifs für die

128] Holzportal aus dem Schloſſe zu Donauwörth, jetzt im kgl. Nationalmuſeum zu München.

Naturſtudien des Künſtlers ablegen — ſobald ſie auf vollkommene Täuſchung ausgeht, wird ſie zur ſtilloſen Spielerei. Deshalb können wir auch ein Stillleben, welches Früchte, Jagdbeute u. dergl. mit täuſchender Naturwahrheit wiedergibt, nur mit den Attributen des »Tafelbildes« ertragen, wobei namentlich der Rahmen die Aufgabe hat, jede betrügliche Abſicht von Vorneherein auszuſchlieſsen. »Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen und ſiegt Natur, ſo muſs die Kunſt entweichen«. Schlieſslich haben wir auch hier nur eine Frage der Schicklichkeit und Wohlanſtändigkeit: Dasſelbe Taktgefühl, welches dem Preſtidigitateur vor gebildeten Zuſchauern die Erklärung abnöthigt, daſs ſein ganzes Zauberwerk nur auf Geſchicklichkeit beruhe, dasſelbe Taktgefühl ſollte auch den verſtändigen Dekorateur vor naturaliſtiſchen Verirrungen bewahren. Alles, was an die Praktiken des Wachsfiguren-Kabinets erinnert, muſs aus ſeiner »Kunſt« verbannt bleiben.

129] Venezianiſche Decke.

Und dennoch, wie oft wird gerade in dieſem Punkte gefehlt! Denn leider kann unſere bürgerliche Dekoration ſich nicht immer von trüglichen Kunſtgriffen frei halten. Da freilich, wo höchſte Vollendung ſein ſoll, darf von Täuſchung überhaupt nicht die Rede ſein: ſie verbietet ſich dann beim Zimmerſchmuck ebenſo von ſelbſt, wie beim Monumentalbau. In unſeren gewöhnlichen bürgerlichen Verhältniſſen, bei der Unbeſtändigkeit unſerer Wohnſitze etc. können wir es dagegen kaum vermeiden, hie und da den Schein an die Stelle der Wirklichkeit zu ſetzen.

Durch künftliche Farbengebung kann man nun aber täufchen über die *Geftalt* eines Dinges, über den *Stoff*, über die *Technik*, endlich über das *Alter* eines Gegenftandes. Die Täufchung über die Geftalt follte unter allen Umftänden verpönt fein; denn wenn es auch gelingen kann, für die Anficht von einem beftimmten Punkte aus durch Bemalung etwas Flaches plaftifch erfcheinen zu laffen, fo mufs doch der Trug fofort unangenehm werden, wenn wir unferen Standort verändern oder wenn das Licht von einer anderen Seite auf das corpus delicti fällt. Namentlich an den Plafonds ift bisher mit körperlofen Schatten viel Unfug getrieben worden; nicht blos einfache Leiften, Gefimfe und Konfolen, fondern auch Engelsköpfe, Früchte etc. hat man Grau in Weifs oder Braun in Gelb hingepinfelt, als ob fie in Gyps gegoffen oder in Holz ausgeführt wären, ja felbft an Tapeten mit plaftifcher Stukko- und Holzimitation hat es nicht gefehlt. Oft haben auch wirklich bedeutende Künftler den Scherz verfucht, an Plafonds etc. Figuren fo natürlich zu malen, dafs man fie für Gebilde der Plaftik halten mufste. Als technifches Kunftftück mag dies in einzelnen Fällen paffiren, im Allgemeinen aber dürfen

130] Entwurf zu einem Schrank, von Meifter H. S., um 1530.

wir fagen: Fort mit folchen barbarifchen Künften, die, *prinzipiell* angewandt, nur eine Bankerotterklärung der Dekorationskunft bedeuten! Wie viel fchöner, reicher und technifch einfacher find dagegen fchlichte Flächenornamente oder, wenn durchaus etwas Plaftifches dabei fein foll, einfach profilirte Holz- oder Stuckleiften u. dgl. Indeffen bitte ich, mich nicht mifszuverftehen. Nicht die malerifche Darftellung plaftifcher Gegenftände foll hier verurtheilt werden, fondern nur die Täufchung über die Geftalt. Die Malerei foll als *folche* erkennbar bleiben.

Die farbige Täufchung über den *Stoff* kann unter Umftänden fehr zweckmäfsig fein, doch ift es gut, dabei der Fälfchungs- und Imitationswuth des Zeitgeiftes einen kleinen äfthetifchen Beifskorb anzulegen. Was für Verirrungen, wenn man fogar vergoldete Trinkgefäfse auf den Kredenztifch ftellt, deren Inneres nach einem wirklichen Gebrauche fich mit Grünfpan bedecken würde! Solche Dinge gehören in Schulen und Mufeen, nicht aber in folide Bürgerftuben. Hier gilt die alte Lehre: Du follft nicht mehr fcheinen wollen, als du bift. In welchen Fällen ift die Täufchung denn nun erlaubt? Ein feiner Mann wird fich nicht fcheuen, im Nothfalle einen Papierkragen anzulegen, aber er würde fich vor fich felber fchämen, feinen Mitmenfchen durch einen falfchen Brillantring oder eine vergoldete Uhrkette aus Meffing zu imponiren. Auch von der Dekoration gilt die Regel, dafs man Stoffe, deren Koftbarkeit an fich die Aufmerkfamkeit erregt, nicht täufchend nachahmen, fondern dafs man lieber auf den vornehmen Schein verzichten foll. Eine anfpruchslofe Holztapete ift zwar nicht fchön, bedarf aber keiner Entfchuldigung, weil fie fich ehrlich als das gibt, was fie fein foll: ein Nothbehelf aus Sparfamkeit. Die Grenze des Erlaubten ift natürlich Gefchmacksfache und hängt von befonderen Umftänden ab; wer nur vom malerifchen Gefichtspunkte dekorirt und daraus kein Hehl macht, der kann auch in der Stofftäufchung fehr weit gehen, wer aber die Dinge für fich felber fprechen läfst oder gar mit feinen Schätzen prunken will, der mufs die unächten Stoffe um fo forgfältiger meiden, je werthvoller die ächten Originale derfelben find.

Ganz ähnliche Rückfichten walten bei der Täufchung über die *Technik.* Einer meiner Freunde befafs ein fehr zierliches Schmuckkäftchen, welches nur den einen Fehler hatte, dafs die reizenden Ornamente und Figuren daran nicht in Ebenholz- und Elfenbeinintarfia ausgeführt, fondern auf weiches Holz — gemalt waren. Das anfängliche freudige Intereffe, welches jeder neue Befucher an dem fchönen Dinge nahm, fchwand natürlich fofort bei näherer Betrachtung — das ärgerte endlich den Freund und er verbannte das Käftchen in die

131] Erker in der Trinkftube des Herrn Emil Lotze zu Schlierfee. Zeichnung von C. Fröhlich.

132] Grundrifs zum Erker Fig. 131.

Rumpelkammer. So wird es wohl allmälig Jedem gehen, der fich mit allerlei Scheinkünften umgibt. Und was wird nicht Alles gemacht! Gemalter Marmor, Majolika- und Fayencevafen aus Blech, Holzfchnitzereien aus Papiermaché, gemalte und felbft auf Papier gedruckte Holzintarfia, Eifengufs ftatt Schloffer- und Schmiedearbeit, Bronzen aus Gyps und Zink, galvanifche Niederfchläge ftatt getriebener Arbeit, bedruckte Stoffe ftatt poly-

chromer Gewebe, gemalte und gedruckte Gobelins, papierne Ledertapeten, endlich Oelbilder in Farbendruck etc. So ſchwunghaft und vielſeitig wird dieſe »Induſtrie der Täuſchungen durch Farbe« betrieben, daſs man mit ihren Produkten ganze prunkvolle Einrichtungen herſtellen könnte. Es iſt nun nicht zu verkennen, daſs dadurch der Populariſirung des guten Geſchmackes bis zu einem gewiſſen Punkte Vorſchub geleiſtet werden kann, ganz abgeſehen von dem wirklichen Gebrauchswerthe, den ſelbſt der geborgte Glanz für die Theater- und Gelegenheitsdekoration, für die Schule und für die Werkſtatt hat. Für die häusliche Kunſt dagegen liegt in der unechten Imitation eine groſse Gefahr, weil ſie den Sinn für Stoffgerechtigkeit verdirbt, die Wahrheit durch die Lüge erſetzt und endlich das anhaltend freudige Gefühl ſicheren Behagens, die tiefe künſtleriſche Poeſie der Häuslichkeit vernichtet. Kaum minder groſsen Schaden leidet das Gewerbe ſelbſt, wenn die unſolide Arbeit ſich auf Koſten der ſoliden allzubreit macht; die alten Zunftordnungen belegten die erſtere mit empfindlichen Strafen, ja für viele Gegenſtände war nicht nur das zu verwendende Material, ſondern auch das techniſche Verfahren genau vorgeſchrieben. Daher kommt es, daſs uns aus den guten Zeiten des Kunſthandwerks zwar viele Probeſtücke und Modelle, aber nur wenige wirkliche Gebrauchsgegenſtände mit imitirter Technik erhalten ſind.

133] Stuhl aus Nuſsbaumholz, deutſche Renaiſſance. Original im b. Nationalmuſeum.

Am wenigſten verfänglich iſt die farbige Täuſchung über das *Alter,* vorausgeſetzt, daſs ſie nicht — was freilich oft genug vorkommt — zu abſichtsvollem Betruge miſsbraucht wird. Wenn wir verſucht ſind, einen ſchönen neuen Schrank oder einen modernen Sammetſtoff wegen ſeiner exquiſiten Farbe für *alt* zu halten, ſo iſt dies ja das beſte Zeugniſs, welches wir den Verfertigern ausſtellen können. Erſt durch die Farbe erheben wir eine ſtofflich und techniſch vollendete Imitation zur *Kopie;* das gilt nicht blos von der Oelmalerei, ſondern auch von den meiſten ſogenannten kunſtgewerblichen Erzeugniſſen. *Gute* Kopien tüchtiger Meiſterwerke waren aber zu allen Zeiten geachtet und ſind ein treffliches Mittel, die Kunſt und den edlen Geſchmack zu heben und fortzupflanzen. Man geht aber doch zu weit, wenn man z. B. echten, aus guter Metallmiſchung gemachten und fein

134] Zimmer in Altdorf, deutſche Renaiſſance um 1540.

ciſelirten modernen Bronzen künſtlich eine Patina gibt, welche ſonſt nur im Verlaufe von Jahrhunderten ſich einzuſtellen pflegt. Eine rationelle Täuſchung über das Alter wird ſich lediglich zur Aufgabe machen, den Gegenſtänden den Glanz der Neuheit zu nehmen; wir wollen uns in und mit unſerer häuslichen Umgebung vertraut fühlen und nicht an die Fabrik und den Laden erinnert ſein. Das feinfühlige Kunſtgewerbe aber kommt dieſem Bedürfniſs wo irgend möglich entgegen.

Wenn alſo die Kunſt im Allgemeinen die Aufgabe hat, ſinnbildliche Illuſionen in uns zu erwecken, und wenn es richtig iſt, daſs plumpe Täuſchungen über die hierbei angewandten Mittel die Feinheit und Vollkommenheit der Illuſion ſelbſt beeinträchtigen, ſo kann umgekehrt auch die letztere, obſchon ſie vielleicht gar nicht beabſichtigt war, läſtig werden. Wir haben dann den Fall der *ſtörenden Illuſion.* Beiſpiele: die im alten Pompeji aufgefundenen und neuerdings oft

135 & 136] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

imitirten Moſaikfuſsböden, welche farbig ſo zuſammengeſetzt ſind, daſs wir auf ſcharfkantigen Stufen oder Würfeln zu gehen wähnen (bei manchen Leuten erregt ein ſolcher Boden ſogar Schwindelanfälle); die modernen Teppiche mit naturaliſtiſch geformten und gefärbten Blumenbouquets, deren plaſtiſch-vordringliches Scheindaſein uns geradezu unangenehm iſt; ferner die neueſten franzöſiſchen Gobelins, welche nicht nur durch Zeichnung und Farbe, ſondern auch durch ihr raffinirt feines Gewebe und durch mächtige vergoldete Rahmen von Weitem den Eindruck des Oelbildes machen. Dieſes letzte Beiſpiel beweiſt nebenbei, daſs ſelbſt eine techniſch ſo hoch entwickelte Kunſtinduſtrie, wie die franzöſiſche, auf wunderliche Abwege gerathen kann, wenn ſie die *Prinzipien* vernachläſsigt. Die muſtergiltigen Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts wollten auch dann, wenn ſie figurenreiche Darſtellungen enthielten, nichts anderes ſein, als künſtleriſch ausgeführte, erwärmende Wandbekleidungen, ſie waren ſo beſchaffen, daſs der Beſchauer nie im Zweifel über die Natur des Stoffes ſein konnte; die erwähnten neueſten franzöſiſchen Gobelins dagegen frappiren durch ihre täuſchende Aehnlichkeit mit dem wirklichen Oelgemälde. Was will man nun aber mit ſolcher

137 & 138] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

gewebten Kopie eines Staffeleibildes erreichen? Nicht die wirklich vollendete Wiedergabe des Originals iſt die Hauptſache, ſondern das letztere wird dazu miſsbraucht, einer ſpeciellen Technik als Folie zu dienen; auch nicht auf Koſtenerſparniſs iſt es abgeſehen, denn eine in Oel gemalte Kopie würde viel billiger ſein; endlich will man gar nicht nachhaltig über die Technik »täuſchen«, ſondern im Gegentheil es ſoll gezeigt werden, daſs es die Weberei kühnlich ſelbſt mit der Oelmalerei aufnehmen könne! Da wir uns aber einmal den Schöpfer des *Originals* nicht am Webeſtuhle ſitzend denken und auch nicht vergeſſen können, daſs der gewebte Gobelin eine ganz andere Aufgabe in der Dekoration hat, als das Oelbild, ſo ſprechen wir hier mit Recht von »ſtörender Illuſion«. Und das gilt von allen farbigen Techniken, welche auf Umwegen und durch vermehrte Mühſeligkeit erreichen wollen, was auf herkömmliche Weiſe einfacher und beſſer geleiſtet wird; wir ärgern uns über die unnütze Quälerei: das Mitleid mit dem »Künſtler« fängt an, der Kunſtgenuſs hört auf!

In das Kapitel der farbigen Verkehrtheiten gehört auch der Miſsbrauch, welcher mit dem *Fenſterglas* an Schränken, ſowie mit Glasglocken über Uhren

139] Entwurf zu einer reichen Bettlade, um 1525, aus den »Riſſen« im Muſeum zu Baſel.

u. dgl. getrieben wird. In öffentlichen Sammlungen und Schauläden, wo man das Betaſten durch unberufene Finger oder Schlimmeres von werthvollen Gegenſtänden abwenden will, da iſt das Glasfenſter ganz am Platze, es iſt dann ein nothwendiges Uebel, denn das Glas iſt und bleibt, zumal mit ſeinen Spiegeln vor dunklem Hintergrund, ein farbeſtörendes Medium. Im gothiſchen und Renaiſſancezimmer dagegen ſollten wir die Glasbedeckung möglichſt beſchränken (auf Käſeglocken u. dgl.). Abgeſehen davon, daſs feines Gold- und Silbergeſchirr, Bronzen, Schmuckſachen etc. unter Glas einen groſsen Theil ihres Farbenreizes einbüſsen, macht der ängſtliche Verſchluſs hier immer einen philiſtröſen Eindruck: man will die Sachen bewundern laſſen, fürchtet aber den Staub,

die Berührung, das Zerbrechen — ein komisches Gemisch von Prunksucht und Spießbürgerthum. Die durch und durch noble Renaissance kannte das nicht und wollte es nicht kennen; wohl wurden da manche Herrlichkeiten im sicheren Gewahrsam verschlossen gehalten, dann aber waren sie auch neugierigen Blicken entzogen und wurden nur bei besonderen Gelegenheiten hervorgeholt. Man denke sich die Philippine Welser vor einem Glasschrank! Regel: Was du zeigen willst, das zeige offen und frei, wie es der Künstler geschaffen hat; was du schonen und schützen willst, das verbirg in der Truhe. Daß man vor dreihundert Jahren Kupferstiche und Aquarellskizzen nicht als Wandschmuck verwandt hat, mag wohl zum Theile auch an der damaligen Kostspieligkeit des Tafelglases liegen; im Grunde aber folgen wir auch heute nur einem richtigen Stilgefühl, wenn wir solche, überhaupt nicht auf die Dekoration berechnete Darstellungen von den Wänden unserer altdeutschen Stuben fernhalten und in die Sammelmappen und das Album verweisen, wo sie des gläsernen Schutzes nicht bedürfen. In manchen Fällen kann man freilich das glasbedeckte Bild nicht umgehen, dann aber muß um so mehr Sorgfalt auf die Umrahmung

J. L. Trambauer X. A.

140] Der sogen. Merkel'sche Tafelaufsatz von Wenzel Jamitzer, jetzt im Besitze des Frhr. v. Rothschild in Frankfurt.

und auf das farbige Zusammenstimmen mit dem Hintergrunde verwendet werden; so ist z. B. auf dunkler Wand der weisse Papierrand an Photographien unter Glas doppelt störend, wogegen eine grüngraue oder silberne, schwarz konturirte Einfassung oder ein schwarzer Rahmen zu dem rothbraunen Ton der Photographie meistens gut steht.

Die Gepflogenheiten des vorigen Jahrhunderts waren dagegen dem Glasschrank und dem überglasten Bilde sehr günstig. Aeusserlicher Grund für den ersteren war zunächst die Vorliebe für die etwa seit 1720 eingeführten Porzellanfiguren, deren gebrechliches Dasein allerdings wesentlich durch einen sicheren Schutz bedingt ist. Namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehörte der Glasschrank, dessen praktischer Werth nun auch für alle möglichen Kunst- und Nippesfachen, selbst für Bücher, Küchengeschirr und Wäsche erkannt wurde, zu den beliebtesten Möbeln. Für die Zeiten des Louis XV. und Louis XVI. ist derselbe dermassen etablirt und stilisirt, dass wir seiner nicht mehr entrathen können. Und wirklich ist ihm auch im Kreise seiner luftigen Umgebung weder Gemüthlichkeit noch Grazie abzusprechen; ja er lässt sogar seinen Inhalt in einem gewissen zopfig-stilvoll mysteriösen Halbdunkel erscheinen, was den Reiz mancher etwas verfänglicher Posen und Gruppen nur noch erhöht. Oft stellen solche Glasschränke die zierlichsten und prächtigsten Möbel dar, mit reichen Schnitzereien oder Metallbeschlägen, mit gebogenen Gläsern, im Innern mit reichen Stoffen austapeziert und mit Spiegeln im Hintergrund, wodurch es möglich wird, auch die Rückseite der darin stehenden Figuren zu sehen. Auch für eingerahmte Bilder wurde die Glasdecke im vorigen Jahrhundert sehr beliebt, und zwar nicht blos für Pastellgemälde, welche ohne das schützende Glas nicht denkbar sind, sondern auch für eingerahmte Darstellungen in Seidenstickerei, für Aquarell- und Stiftzeichnungen, farbige und schwarze Kupferstiche etc. Bei den reizenden kleinen Miniaturporträts wurden auch geschliffene Krystall- und Glasplättchen als Deckung verwandt. Es ist nicht zu leugnen, dass hier, namentlich bei den in Pastell und Wasserfarben ausgeführten Bildern das deckende Glas gleichzeitig auch die Stelle des Firnisses versieht; die glanzlosen Farben erhalten durch dasselbe etwas Frisches, Leuchtendes, Verfeinertes, eben weil das Glas als Medium verändert und irritirt.*) So sehen wir im vorigen

*) Auf dieselbe Eigenschaft des Glases ist die eigenthümliche Wirkung desselben als Schutz für Oelgemälde zurückzuführen. In manchen Gallerien sehen wir werthvolle Bilder von Mieris, Netscher etc. mit Glas bedeckt, die Gemälde selber erscheinen dadurch noch feiner, als sie wirklich sind. Gute Kopien erhalten durch solchen Glasschutz ein weiteres Element der Täuschung. Auch die Spiegelscheiben der Schauläden wirken auf manche Waaren »veredelnd.«

141] Reiche Vertäfelung in dem Bürgermeisterzimmer des Rathhauses zu Amberg. (Details im »Formenschatz« 1881 No. 118 & 119).

142] Decke aus dem Hause der Agnes Sorel.

Jahrhundert das schützende Glas zu einer früher nicht gekannten Rolle berufen, wobei es sich allerdings weniger um höhere dekorative Aufgaben, als vielmehr darum handelt, den Wohnraum in ein offenes Bilderbuch zu verwandeln, aus dem wir nicht nur die künstlerischen Neigungen, sondern auch die politischen und socialen Ideen des Bewohners kennen lernen.

Von eigentlich dekorativer Bedeutung dagegen ist die eigenartige Verwendung des *Spiegels* im vorigen Jahrhundert. Die Renaissance kennt eigentlich nur den *Porträtspiegel*, d. h. die eingerahmte Spiegelfläche, welche uns das liebe »Ich« oder, wenn wir nicht gerade davor stehen, einen beliebigen Theil der Dekoration in Porträttreue zeigt. Um den Eindruck des eingerahmten Bildes zu erhöhen, wurden der Spiegelfläche an den Seiten noch Facetten eingeschliffen. Seit Louis XIV. aber wird, ganz verschieden von dieser Aufgabe, der Spiegel auch verwandt, um den Eindruck der *Raumvergrösserung* zu machen. Hohe Wandfüllungen, Thüren, ja sogar Plafonds werden immer häufiger mit Spiegeln bedeckt, aber der Zweck desselben ist nicht, bestimmt abgegrenzte Bilder, sondern eine flimmernde, eher kaleidoskopisch ungewisse Summe von Lichtern und Dekorationen wiederzuspiegeln; deshalb zertheilt man auch solche Flächen in eine grösere Anzahl von Feldern, welche nicht facettirt und nur durch schmale metallene Leisten oder schmale Spiegelstreifen getrennt sind. Diese Art von Spiegelflächen bilden, wie bereits oben angedeutet (S. 124), ein sehr wesentliches Element der isochromen Dekoration.

Aber nicht allein das schützende Glas wirkt als zufälliger und daher sehr häufig störender Spiegel; ähnlich verhalten sich alle sehr glatten, allgemeines

143] Decke aus dem Haufe der Agnes Sorel.

Licht reflektirenden Oberflächen, und namentlich die *Lackpolitur* ift eines der beliebteften Mittel zur Verunzierung von Gegenftänden aus Holz, Metall und Stein. Innerhalb der Dekoration der Gothik und Renaiffance hat die allgemeine Konfufion des Glanzes, welche durch zahlreiche und ausgedehnte fpiegelnde Flächen bewirkt wird, nur fehr eingefchränkte Berechtigung; wir wollen ja die Farbe beherrfchen, nicht aber dem planlofen Wechfel preisgeben, wir wollen die verfchiedenen Theile der Dekoration in ihrer farbigen Eigenthümlichkeit heben, gewiffermafsen harmonifch individualifiren, nicht aber kaleidofkopifch mifchen. Ueber die gerade entgegengefetzte Aufgabe der Ifochromie des Rococo habe ich oben S. 123 gefprochen. Die Spiegel mit neutraler Lokalfarbe (weifs, grau oder fchwarz), in erfter Linie alfo der eingerahmte »Porträtfpiegel« mit Queckfilbergrund, haben wenigftens das eine Gute, dafs ihre Reflexe ungefähr den farbigen Charakter der gefpiegelten Gegenftände beibehalten, fie gehen bis zu einem gewiffen Grade in der farbigen Eigenart ihrer Umgebung auf. Wie weit man dies treiben kann, beweift am Beften ein Konzertflügel mit fchwarzer Politur: hier wirken Lokalfarbe (fchwarz macht klein! S. 107) und neutrale Spiegel zufammen, um ein unförmiges, undekoratives Möbel auf das denkbare Minimum farbigen Selbfts hinabzudrücken. Von folchen Ausnahmefällen abgefehen ift der zufällige Spiegel um fo bedenklicher, je mehr er den farbigen Charakter der wiedergefpiegelten Dinge verändert und je gröfser das von ihm eingenommene Gefichtsfeld ift. Das Letztere ift dabei fehr wichtig, häufig allein ausfchlaggebend. Bei kleinfter Ausdehnung, z. B. an den Prismen eines Kryftallleuchters oder den Facetten eines Brillantenfchmuckes, kann der zufällige Spiegel im Verein

mit dem durch Strahlenbrechung hervorgebrachten Farbenſpiel ſogar feine dekorative Wirkungen erzielen. Zu der unbedingten Verurtheilung dieſer an das wunderbare Flimmern der Sterne erinnernden Farbeneffekte kann ich mich nicht verſtehen; man wende ſie nicht im Uebermaſse an, aber man freue ſich an ihrem geheimniſsvollen Zauber.*)

144] Grüner Kachelofen aus Kislegg, um 1570.

Auch die kleinen Spiegelungen an Metallgegenſtänden, Porzellan, Trinkgläſern, glaſirten Oefen etc. können ja die Farbenharmonie ſteigern, ſo lange ſie eben nur als glitzernde Lichter, nicht aber als Spiegel im engeren Sinne erſcheinen. Ein ſehr lehrreiches Beiſpiel bildet die Glasthüre vom hellen Zimmer nach dem dunklen Vorſaal: groſse Glastafeln, in denen wir wider Willen uns und unſere Umgebung deutlich abgeſpiegelt ſehen, ſind uns hier läſtig, während Butzenſcheiben mit zahlreichen glitzernden Lichtern oder ein Syſtem von

*) *Brücke* ſagt am angeführten Orte über die Diamanten: »Wenn man ſieht, wie ſie keinen Kopf verſchönern, wohl aber durch ihr grelles Licht manchen alt und häſslich machen, ſo fragt man ſich mit Recht, wie lange ſich wohl die Damen noch mit dieſen glitzernden Schätzen ſchmücken würden, wenn ſie nicht mehr koſteten als die Glasperlen, welche die Bäuerin um ihren Nacken hängt«. Ich möchte die Gegenfrage aufwerfen: Verſchmähen es unſere Schönen, wirkliche Roſen im Haar zu tragen? Es gibt denn doch in der Natur wie in der Kunſt lieblich feſſelnde Erſcheinungen, die ſelbſt bei gröſster Vulgarität ihren Reiz beibehalten — wenigſtens in den Augen gebildeter Menſchen. Veilchen, Vergiſsmeinnicht! Und wer errinnert ſich nicht der Matthiſon-Beethoven'ſchen Apotheoſe des Thautropfens, des flüchtigen Bruders des Diamanten — »einſt, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe eine Blume der Aſche meines Herzens; deutlich ſchimmert auf jedem Purpurblättchen: Adelaide«.

145] Leuchterweibchen, im Rathhausſaal zu Sterzing (Tyrol). Nach der Kopie von W. Rümann.

Glasfeldern (aus gewöhnlichem Fenſter-, nicht aus Spiegelglas), ſogar zum lieblichen Schmuck werden können.*) Bei ſolcher Zerkleinerung der Spiegelbilder wirkt

*) Eine prinzipiell verſchiedene Funktion haben die in Paris jetzt ſo beliebten groſsen Spiegelſcheiben *zwiſchen* zwei gleich hellen Zimmern, wodurch die Illuſion der Zuſammengehörigkeit beider Räume erzeugt werden ſoll, während ein jeder für ſich heizbar bleibt etc.

146] Entwurf zu einem Prachtbett, von Peter Flötner, um 1540.

dann auch deren Veränderung durch Lokalfarbe nicht mehr ſtörend, ſondern eher wohlthuend, ſo an goldenen Gefäſsen, vergoldeten Rahmen, blanken Meſſing- und Eiſentheilen, gewiſſen Vogelgefiedern mit metalliſch-ſchillerndem Glanze etc. Dadurch, daſs wir den Glanz »matt« machen (d. h. die Zerkleinerung der neutralen Lichtreflexe ſo weit treiben, daſs ſie keine zuſammenhängenden ſcharfen Spiegelbilder mehr geben und einzeln nur noch mikroſkopiſch unterſcheidbar ſind), befördern wir die innigere Verſchmelzung mit der Lokalfarbe: es beruht darauf weſentlich die prächtige dekorative Wirkung des alten Zinngeſchirrs, der mit Wachs oder Oel behandelten Holzmöbel, der Atlas-, Sammet- und Brokatſtoffe etc. Im erſten Falle iſt der matte Glanz das Reſultat häufigen Putzens, wodurch die Oberfläche gleichzeitig gereinigt und mit winzigen Zerklüftungen und Granulationen verſehen wird; im zweiten Falle bewirkt die natürliche Beſchaffenheit der Holzfaſer im Verein mit der Saftlaſur die Erſcheinung; im dritten Falle iſt dieſe der künſtlichen Anordnung, beim Sammet insbeſondere der aufrechten Stellung der Textilfaſern zu verdanken. (Vgl. S. 88.) In allen drei Fällen und in vielen andern haben wir gewiſſermaſsen eine *Atomiſirung* des Spiegels. Im Allgemeinen iſt die Frage, ob wir matten oder glitzernden Glanz anwenden dürfen, von der Beſchaffenheit der Stoffe abhängig: weiche und poröſe Stoffe (wie Holz, Gewebe, Papier, Leder) verlangen mehr den erſteren; harte, glaſige Körper (Metalle, Steine, Glas, Horn etc.) den letzteren. Innerhalb dieſer groſsen Kategorien gibt es wiederum Abſtufungen, ſo darf man dem harten Ebenholz zweifellos einen intenſiveren Glanz zumuthen, als dem weichen Fichtenholz; Diamant und Bergkryſtall eignen ſich eher zu feinſtem Schliff, als gewöhnliches Glas u. ſ. w. Auch auf die Applikatur kömmt viel an: ein maſſiv vergoldetes Metallgefäſs erträgt helleren und reineren Glanz als ein

vergoldeter Rahmen oder Buchdeckel, bei denen die Färbung nicht ganz das ſtruktive Material vergeſſen laſſen ſoll. Eine aufmerkſame Prüfung ſtilvoll eingerichteter Zimmer »auf den Glanz« wird das hier nur flüchtig Angedeutete vollkommen klar machen und Sicherheit in der Praxis geben.

Für die volle Entwickelung des dekorativ vortheilhaften ſowohl, als für die Vermeidung des ſtörenden Glanzes iſt nun die *Beleuchtung* von gröſster Wichtigkeit. Ein Oelgemälde muſs ſo aufgehängt werden, daſs der unvermeidliche Firniſsüberzug nicht den Eindruck des Kunſtwerkes beeinträchtigt, d. h. daſs er *keinen* Glanz entwickelt — wenigſtens für die Anſicht von gewiſſen Punkten aus. Bei vielen Schauſtücken und Gebrauchsgegenſtänden aus Metall, Glas, Holz und Geweben iſt das Verhältniſs gerade umgekehrt, hier kommt es darauf an, daſs das durch die Fenſter einſtrömende Tageslicht oder das von den Lampen ausgehende künſtliche Licht von den ſpiegelnden Flächen bezw. kleinſten Körperchen in unſer Auge reflektirt werde. Es genügt aber hierbei nicht eine gewiſſe quantitative Helligkeit, ſondern die Lichtſtrahlen müſſen in demſelben Winkel auf den Gegenſtand fallen, in welchem unſer Blick entgegengeſetzt auf dieſen gerichtet iſt. Nach Fig. 148 ſei a b der Durchſchnitt der glanzfähigen Fläche, A c die Richtung der Lichtſtrahlen, ſo ſehen wir von B aus den Punkt c im Glanze; von A, D und C aus ſehen wir zwar dieſen Punkt ſehr gut beleuchtet, aber nicht glänzend.

147] Entwurf zu einer Standuhr, von Hans Holbein d. J., um 1540.

148] Nach Lionardo da Vinci's Trattato della Pittura Cap. 280.

An der Hand dieſer einfachen Figur, welche *Lionardo da Vinci* zur Erläuterung der beſten Anſicht von Oelbildern gibt, läſst ſich bei einigem Nachdenken die ganze Lehre

149] Bandornamente der italienifchen Hochrenaiffance, nach Seb. Serlio.

vom Glanz praktifch ergründen. Ein Oelbild a b, welches von A aus beleuchtet ift, betrachten wir am Beften von D aus (vorausgefetzt, dafs der Augenpunkt ungefähr in derfelben Richtung liegt); denn hier fehen wir alle Pigmentkörperchen noch in nahezu voller Beleuchtung, dem Glanze des Firniffes find wir gänzlich entrückt und haben gleichwohl die Bildfläche ziemlich gerade vor uns. Für Oelbilder ergeben fich daher folgende Regeln: In einem Zimmer mit horizontal einfallendem Licht haben fie ihren beften Platz an den Seitenwänden, in etwa gleicher Höhe mit dem Fenfter und unferen Augen, womöglich mit einer kleinen Wendung nach dem Licht zu, fo dafs dasfelbe im Winkel von ca. 50 Grad auffällt (a A); um fie dem Fenfter *gegenüber* glanzlos fehen zu können, müffen wir fie hoch aufhängen, wobei wir freilich fehr oft den perfpektivifchen Anblick verlieren; an der Fenfterwand felbft, vielleicht gar zwifchen zwei Fenftern, ift kein guter Platz, weil hier nicht nur die direkte Beleuchtung fehlt, fondern überdies unfer Auge durch das von links und rechts kommende Licht geblendet wird. (Für den Raum zwifchen zwei Fenftern eignet fich dagegen der *Porträtfpiegel.*) In einem Zimmer mit *Oberlicht* darf das Oelbild nicht zu hoch über und nicht zu tief unter unferer Gefichtshöhe hängen, im erfteren Falle weil wir dann die Pigmentmoleküle nicht mehr hell beleuchtet,

150] Entwurf zu einem Plafond, um 1550.
Nach der Handzeichnung eines italieniſchen Meiſters in den Uffizien zu Florenz.

151] Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier, als Beiſpiel für gemalte Thür- und Fenſterbekleidungen der Innendekoration.

ſondern theilweiſe im Schatten ſehen, im letzteren Falle weil das Licht nicht voll genug auf das Bild fällt. Denn die unter dem Firniſs liegende Pigmentkruſte beſteht aus Millionen von Bergen und Thälern; eine Beleuchtung, welche die Tiefen im Dunklen läſst, etwa wie bei einer flach beſchienenen Mondlandſchaft, kann daher unmöglich den ganzen Farbenreiz eines Bildes zur Geltung bringen. Jede Beleuchtungsart hat alſo nur ihr bedingtes Recht; die günſtigſte Anſicht eines Oelbildes iſt zweifellos immer derjenigen entſprechend, welche der Maler ſelbſt hatte, als er von der Staffelei zurücktretend ſich von dem Eindruck ſeines Werkes überzeugen wollte. Eine Analogie, welche zwar kaum für das Oelbild, geſchweige denn für die Werke der Tektonik und Kleinkunſt überall durchführbar iſt, welche man ſich aber in jedem Falle vergegenwärtigen ſollte.

So verlangt denn jeder Beſtandtheil der Dekoration, jeder Stoff, jede Technik beſondere Beleuchtungsverhältniſſe. Der Praktiker weiſs ſehr gut, daſs nicht blos Oelbilder, ſondern auch Vertäfelungen und Schränke aus edlen Hölzern, Gobelins, Sammetſtoffe etc. nur unter gewiſſen Beleuchtungen ihre volle Farbenpracht entfalten; er kennt die Schwierigkeiten, welche namentlich die dem Fenſter zugekehrte Wandfläche verurſacht, und weiſs den Vortheil plaſtiſcher Gebilde, welche dem Lichte zahlreiche Reflexpunkte darbieten, zu ſchätzen. Vor allen Dingen aber wird der verſtändniſsvolle Dekorateur beſtrebt ſein, den dankbarſten Partien ſeines Werkes an den Seitenwänden und am Plafond *reichliches Licht* zu verſchaffen. Die bisherige armſelige Behandlung der Decke, die faden, grauen Anſtriche und Tapeten haben zu dem Wahne geführt, daſs man durch Beſchränkung des ohnehin ſpärlichen Tageslichtes, durch ein über vier Fünftel des ganzen Raumes verbreitetes »Helldunkel« vornehme Wirkungen erzielen müſſe. Mächtige faltenreiche Vorhänge aus ſchweren dunklen

152] Gartenſaal im Hirſchvogelhaus zu Nürnberg um 1535—40; Tiſch und Stühle gehören einer ſpäteren Periode an.

Stoffen verwehren dem beſten Lichte in den oberen Theilen des Fenſters den Eintritt in's Zimmer; die Lichtöffnung iſt auf ein Dreieck reduzirt, deſſen Spitze kaum in das oberſte Drittel des Fenſters reicht, und dieſes armſelige Licht wird noch obendrein durch weiſse Tüllgardinen filtrirt. Selbſt in den feinſten Quartieren unſerer Groſsſtädte tragen ganze Fenſterfronten ſchon von Auſsen das Gepräge ſolcher Lichtabtödtung zur Schau, und die Herrſchaften, die ſich hinter dieſen Wolken aus Baumwolle langweilen, meinen, das ſei »vornehm« und »ſchön«. In einem derartigen Zimmer muſs man Katzenaugen haben, um etwas Rechtes erkennen zu können; hier werden die ſchönſten Farbeneffekte vernichtet und die Menſchen zu Höhlenbewohnern degradirt. Vor ſolchen Verirrungen, die ſich ärgerlicherweiſe noch dazu als »Renaiſſance« breit machen, kann ich nicht genug warnen. Der faltige, dunkle Zugvorhang und die weiſse Zuggardine können freilich vorhanden ſein; man ſchlieſse ſie ganz bei Nacht und etwa bei Tage gegen die heiſsen Sonnenſtrahlen, gegen den grellen Wiederſchein eines weiſsen Nachbarhauſes oder wenn der Hausherr ein Nachmittagsſchläfchen machen will — aber ſonſt laſſe man ſie weit zurückgezogen nur als

farbigen Abſchluſs gelten und wehre dem göttlichen Lichte nicht, in der Maueröffnung ganzer Breite in unſere Kemenate hereinzuſtrömen. Auch die ſog. Lambrequins (wörtlich »Helmdecken«, in dieſem Falle eher »Lichtſchürzen«) ſind zu verurtheilen, wenn ſie mehr als bloſse Verzierungen ſein ſollen. Die farbigen Dinge wollen ſo beleuchtet ſein, wie ſie von ihren Erſchaffern farbig empfunden ſind; wir ſollen dem Oelbild, dem Gobelin, der Holzvertäfelung nicht mehr »Helldunkel« geben, als die kunſtgeübten Verfertiger in ihren Werkſtätten dieſen Dingen geben wollten, da wir ja durch allzu groſses Mehr oder Weniger an Licht die *Farbe ſelbſt* verändern (vgl. oben S. 103). Mit der ſinnloſen Dunkelmacherei wird auch das menſchliche Antlitz nicht intereſſanter, das ſich am ſchönſten lichtumfloſſen auf fein geſtimmtem Grunde präſentirt. An dunklen Winkeln mit Rembrandtiſchen Beleuchtungseffekten fehlt es auch im hellſten Zimmer nicht, wenn nur Wände, Decke und Fuſsboden die rechten Farben haben.

Für ein mittelgroſses oder kleines Zimmer iſt die *Einheit* der Lichtquelle das Ideal; muſtergiltig ſind in dieſer Beziehung die meiſten Malerateliers mit groſsem Nordfenſter oder nicht zu hoch angelegtem Oberlicht. Wenn das letztere ſo angebracht iſt, daſs die Lichtſtrahlen in einem gar zu ſpitzen Winkel (von weniger als 45 Grad) auf die Wände fallen, ſo ſind ſie für künſtleriſche Dekoration nahezu unbrauchbar.

153] Durchſchnitt zur Fig. 154.

154] Buffet (um 1550). Frei nach der Photographie des im Befitze des Herrn Grafen v. Törring-Jettenbach befindlichen Originals.

155] Emaillirte Schale, 16. Jahrhundert, galvanoplaſtiſche Reproduction von Elkington in London.

Das einzige groſse Fenſter darf reichlich die halbe Breite der Wandfläche einnehmen, um ſo mehr, wenn die Wand ſehr dick iſt; es darf nahe an die Decke reichen, mag aber erſt einige Fuſs über dem Boden beginnen.*) Bei einer Breite von mehr als zwei Meter empfiehlt ſich die Dreitheilung, wobei das Mittelfenſter breiter ſein kann als das rechte und linke. Sehr wirkungsvoll iſt die Dreitheilung in der Art, daſs dem Mitteltheil eine gröſsere Höhe gegeben wird (Fig. 102). Die breiten gewölbten Niſchen und Erkerfenſter der deutſchen Renaiſſance, in denen auf erhöhtem Antritt bequem zwei Perſonen am Klapptiſch ſitzen können, ſind nicht blos trauliche, gemüthliche Lieblingsplätzchen, wo des Hauſes Töchterlein gern Blumen pflegt, Strümpfe ſtopft und Geſchichten lieſt, ſondern ſie bilden auch die beſten Lichtthore, die man für die reiche Farbenentfaltung des Innern ſich nur wünſchen kann. Daſs wir ſie in der modernen bürgerlichen Baukunſt, im ſog. Kaſernenſtil, faſt ganz vernachläſsigt ſehen, beweiſt eben nur, daſs das beliebte Façaden-Virtuoſenthum mit der häuslichen Kunſtpflege nichts zu ſchaffen hat. Die kaſernenmäſsige Eintheilung der Fenſterreihen wird nach der Schablone gemacht, das Ganze wird mit Gyps zur Palaſtkarikatur aufgebauſcht — drinnen aber herrſcht fürchterliche Oede.

Die *künſtliche Beleuchtung* durch Gas, Petroleum oder Kerzen iſt freilich im Stande, die ſchönſten Tagesdiſpoſitionen zu nichte zu machen, nicht blos weil die Gegenſtände nun aus ganz anderen Richtungen erhellt werden, ſondern auch, weil das ſtark gelbe künſtliche Licht alle Farben mehr oder weniger verändert. Tiefes Ultramarinblau wird faſt ſchwarz, Himmelblau dagegen gewinnt

*) Die eingehende phyſiologiſche und äſthetiſche Begründung dieſer und ähnlicher Forderungen würde hier zu weit führen. Ueber die Theorie der Beleuchtung vgl. Brücke's »Bruchſtücke zur Theorie der bild. Künſte«, Leipzig 1877. Auf die Fenſterdekoration komme ich noch ſpäter zurück.

156] Bunter Majolika-Ofen aus Oberftrafs in der Schweiz, Ende des 16. Jahrhunderts.

an Feuer; manche Arten von Grün und Blau find Abends kaum von einander zu unterfcheiden u. f. w. Dabei kömmt aber fehr viel auf die Befchaffenheit der Farbenträger an; namentlich bei Sammet und Atlas, bei Wolle und Baumwolle find die Veränderungen oft überrafchend. Man hüte fich daher, bei Tage gröfsere Anfchaffungen zu machen oder Wand- und Plafondmalereien ausführen zu laffen, ohne damit Proben bei abendlicher Beleuchtung anzuftellen. Im Allgemeinen aber gewinnt bei letzterer die Farbenftimmung an Wärme und Harmonie, wenn die Beleuchtung quantitativ ein gewiffes Mafs innehält und fo angeordnet ift, dafs nicht etwa durch konkurrirende Lichter (wie in einem Ballfaal mit mehreren Kron- und Wandleuchtern) alles Plaftifche an den Wänden Schatten und Geftalt verliert.

Eine kurze Charakteriftik der *einzelnen Hauptfarben* nach ihrer Bedeutung für die Innendekoration mag den Schlufs diefes Abfchnittes bilden. Nicht eine Unterfuchung des polychromen Ornaments foll hier angeftellt noch eine eigentliche

157] Standleuchter, aus Band- und Rundeifen; kgl. bayr. Nationalmufeum in München.

Farbenäfthetik gegeben werden. Die vielfarbigen Zufammenftellungen in kleinen Feldern find namentlich auf gewebtem Grunde faft unbefchränkt, und fo lohnend auch das Studium alter Vorbilder für die Gefchmacksbildung ift, fo dürfen wir doch nicht vergeffen, dafs die Farbenwahl zu allen Zeiten fehr wefentlich von technifchen Zufälligkeiten abhängig war, namentlich von der jeweiligen Pigmentkunde. Wenn man in der Praxis felbft heute noch fieht, wie gewiffe Farben nur deshalb gemieden werden, weil es an genügend charaktervollen oder haltbaren Stoffen zu ihrer Darftellung fehlt, — wie viel wefentlicher mag folche Rückficht in alten Zeiten gewefen fein, als man an die Solidität des Pigmentes viel ftrengere Anforderungen ftellte und noch nicht, wie heute, aus Steinkohlentheer die wunderbarften Auskunftsmittel zu brauen verftand!

Bei der Wahl der farbigen Grundftimmungen treten aber noch ganz andere Rückfichten in den Vordergrund. Einen Theil derfelben möchte ich unter dem Namen der *ftofflichen Exklufivität der Farbe* zufammenfaffen. Das ift beifpielsweife fo zu verftehen: *Braun* in den verfchiedenften Abftufungen ift die natürliche Farbe der meiften Holzarten, wenn wir diefelben nur mit faftigen, öligen oder harzigen Einläffen und bräunlichen Beizen behandeln. Befteht nun ein grofser Theil der Zimmerdekoration aus fo behandelten Holzoberflächen, fo müffen wir darauf bedacht fein, an den übrigen Partien andere, mit Braun gut zufammenftimmende Farbengebungen anzubringen. Und zwar aus doppeltem Grunde: erftens weil das Auge Abwechfelungen verlangt, felbft neben einer fo wohlthuenden Mifchfarbe wie Braun, und zweitens weil wir der Holzdekoration gewiffermafsen die Achtung fchuldig find, dafs wir ihr nicht in die Farbe pfufchen; denn wollten wir neben ihr fehr koftbare Stoffe, wie Atlas und Sammet, gleichfalls braun färben, fo würden wir den farbigen Werth des Holzes herabfetzen. Das Holzbraun des Fufsbodens, der Täfelung, der Schränke, Tifche und Stühle fchliefst alfo das Braun an andern Stoffen bis zu einem gewiffen Grade aus und fordert gleichzeitig folche Nachbarfarben, welche feinem Anfehen

Interieur der deutschen Renaissance, aus Schloss Tratzberg in Tirol. 16. Jahrhundert. Nach Photographie von Otto Schmidt in Wien.

158] Holzplafond im Schloſſe Ambras bei Innsbruck (um 1570).

159] Fayence-Gefäſs von Bernhard Paliſſy.

nützlich ſind. Selbſtverſtändlich kömmt dabei ſehr weſentlich die Leuchtkraft und der beſondere Charakter der Farbe in Betracht; nähert ſich das Braun des Holzes dem Goldgelben, ſo kann daneben wohl ein ſehr dunkles Braun auch an andern Stoffen erträglich ſein; ſo würde z. B. vor einem hellleuchtenden Eſchenholzſchrank das Fell eines Königstigers viel weniger am Platze ſein, als dasjenige eines braunen Bären, und auf demſelben Sckranke nehmen ſich Zinngeſchirr und blaue Telfter Schüſſeln entſchieden beſſer aus, als braune Thongefäſse, blankgeputzte Bronzeſchalen und gelbe Majoliken, während dieſe letzteren auf einem dunklen Nuſsbaumſchrank ſehr gut ausſehen. Im Allgemeinen wird eine ungünſtige Zuſammenſtellung in der angedeuteten Richtung leichter ertragen, wenn die gleichen Farbengebungen der benachbarten Gegenſtände *natürliche,* den Stoffen *anhaftende* ſind; ein gelbbraunes Holz und ein gelbbraunes Thierfell ſind nebeneinander entſchuldbar, ein gelbbrauner Maueranſtrich oder gelbbraun gefärbter Textilſtoff würde daneben als unverantwortliche Geſchmackloſigkeit gelten.

In ähnlicher Weiſe wirkt das *Weiſs* der gebleichten Leinwand, Wolle, Baumwolle, Seide, des rohen Mauerbewurfs oder Kalkanſtrichs, des Marmors, des Porzellans, des Elfenbeins etc. exkluſiv, wobei die Erregungskraft dieſer Farbe doppelt ſchwer ins Gewicht fällt; ferner das *Grün* der im Zimmer gehegten Pflanzen, welche zweifellos auf einem ebenfalls ſaftgrünen gemalten Hintergrund nicht ganz zur Geltung kommen; ferner das *Schwarz* des Ebenholzes, des ſchwarzen Marmors u. ſ. w. Wir haben hier eine Reihe gewiſſermaſsen *obligatoriſcher* Farbengebungen, d. h. ſolcher, welche mit den betreffenden Stoffen untrennbar verbunden ſind. Zu ihnen geſellt ſich eine andere Reihe von Farbengebungen als Folge *techniſcher Rathſamkeit* hinzu; unſere prächtigen deutſchen Oefen z. B. werden hauptſächlich deshalb ſaftgrün glaſirt, weil es für keine andere Farbe ein Pigment gibt, welches mit dem röthlichen Grunde des gebrannten Thons ſich zu gleich prächtiger Wirkung verſchmelzen läſst. Auf dem weiſsen oder bleigrauen Mojalikagrunde dagegen ſteht eine gewiſſe blaue Laſur ſehr gut, welche dann wieder durch das komplementäre Gelb vortheilhaft gehoben wird. Die beſchränkte Palette der Della Robbia war zuerſt gewiſs ein Gebot techniſcher

160] Wirthſchaftszimmer im ſtädt. Muſeum zu Salzburg. Geſtellt vom verſt. Direktor Schiffmann.

Rückſichten, noch mehr die Farbenwahl der Emailarbeiter von Limoges. Im Bereiche der Textilfärberei eignet ſich das bekannte bräunliche Indiſchroth (wegen ſeiner ſubtilen Strahlenmiſchung eine der wohlthuendſten Farben und ſehr mit Unrecht »ſchmutzig« genannt) am Beſten für Wolle; Karmin, Purpur und Violett am Beſten für Sammet. Faſt jeder Stoff, faſt jede Technik hat ſelbſt dann, wenn die Farbenwahl ideell unbeſchränkt iſt, ſolche *meiſtbegünſtigte Farben*, und umgekehrt haben viele eigenartige Farben ihre meiſtbegünſtigten Stoffe.

Einer anderen Reihe von Rückſichten kann man den Namen der *ſymboliſchen Exkluſivität* geben. Es iſt eine Folge unwillkürlicher Urtheilsbildung, wenn wir das Blau des Himmels in breitem Flächenkolorit auch im Zimmer nur *über* uns, d. h. an der Decke, nicht aber auf dem Fuſsboden ertragen, wenn wir groſse grüne Flächen — dem Laub des Waldes entſprechend — hauptſächlich den Wänden zuweiſen. Die buntfarbigen, reich gemuſterten Teppiche gehören als Repräſentanten der blumenbeſäeten Flur auf den Fuſsboden, vielleicht noch auf die Sitzbank. So unſcheinbar auch ſolche Anklänge an die Natur auftreten und ſo wenig ſtichhaltig ſie ſich in den Praktiken der Jahrhunderte erweiſen, — der feinfühlige Dekorateur wird ſie ſich doch jederzeit in's Gedächtniſs rufen, und, ohne in naturaliſtiſche Spielereien zu verfallen, auch daraus Nutzen ziehen. So iſt es gerade die *höchſte* Stilvollendung, in welcher, uralten Sagen gleich, Erinnerungen an die naturwüchſigen Anfänge aller Kultur fortklingen — aber

161] Hausglocke aus Hallſtadt.

freilich nur eine Errungenſchaft der Begeiſterung, ein liebliches Myſterium, das nicht durch todte Formeln, ſondern nur durch lebendiges Erglühen erworben wird.

Allgemeiner verſtändlich wird ſein, was ich von der *farbigen Symmetrie* als exkluſiviſchem Beweggrund zu ſagen habe. Sie iſt für die Praxis ſehr wichtig, leider aber auch ein bequemes Auskunftsmittel, um vor einem urtheilsloſen Publikum die Unwiſſenheit und Talentloſigkeit zu verdecken. Als Regel mit vielen Ausnahmen kann man aufſtellen: Wo der Begriff der Zuſammengehörigkeit (des Paares, des Pendants) durch Form und Stellung deutlich ausgedrückt iſt, da ſoll die Farbengebung nicht zerreiſsen. Es fragt ſich nur, was hier dekorativ als *Paar* (wobei es nicht ſowohl auf die Zweizahl, als auf die Gleichheit mehrerer Exemplare überhaupt ankommt) zu betrachten? Wir nennen Braut und Bräutigam »ein ſchönes Paar«, ohne daſs wir bei ihnen gleichfarbige Augen und Haare vorausſetzen; gleichfarbige Kleidung würde ſogar lächerlich ſein, gerade die Verſchiedenartigkeit ihrer Schönheit, die liebliche Vereinigung der Gegenſätze erweckt unſer Intereſſe. Dagegen wird bei Zwillingsgeſchwiſtern, die einander ſehr ähnlich ſehen, durch gleichfarbige Kleidung eher das Wunder ihrer gemeinſchaftlichen Geburt hervorgehoben. Hier erfüllt alſo die Gleichfarbigkeit die Aufgabe, Beider Solidarität noch beſſer zur Geltung zu bringen. »Gleichfarbigkeit macht ſtark«, könnte man von den Uniformen des Militärs und der geiſtlichen Orden ſagen. Auch in der Dekoration erhöht die farbige Symmetrie zweifellos den Eindruck der Ordnung, Wohlhabenheit und Ruhe; aber die Forderungen des Farbenwechſels und der künſtleriſchen Freiheit machen ſich hier ſo energiſch geltend, daſs ein geringes Zuviel an jenen Elementen der Ordnung langweilend, ſtörend wirkt. Statt theoretiſcher Begründung ein praktiſches Beiſpiel: Wenn zwei Stühle aus demſelben Holz gebaut, ganz gleich geformt und nachbarlich aufgeſtellt ſind, ſo mögen ſie, als ächte Zwillinge, auch gleichfarbige Ueberzüge aus einunddemſelben Stoffe haben. In einem Rathhaus- oder Speiſeſaal geben wir ganz ſtilgemäſs allen Seſſeln die gleiche Form und Farbe. Aber total falſch iſt die Anwendung des Prinzips auf die *Gattung* der Stühle oder gar aller Sitzmöbel überhaupt, wodurch wir das beſte Mittel zur künſtleriſchen Individualiſirung preisgeben. Was nicht

162] Thüre im Ehingerhof, Ulm (um 1550). Nach L. Theyrer in Ortwein's »Deutſcher Renaiſſance«.

urſprünglich als »Paar« gedacht oder erzeugt iſt, das ſoll man auch farbig auseinander halten. Aber leider begnügt ſich der Irrthum nicht mit der Uniform der »Art«; ſelbſt Dinge, die nach ihrer Gebrauchsbeſtimmung gar nichts gemein haben, werden farbig egaliſirt: für Portièren, Vorhänge, Divan und Stühle wird derſelbe Textilſtoff verwandt, und womöglich mit der Farbe desſelben auch noch die Wand »übereinſtimmend« gemacht. Es iſt die geiſtloſe Schablone der meiſten Tapezierer, deren Intereſſe an fabrikmäſsiger Materialvergeudung dem Unverſtand des groſsen Publikums brüderlich die Hand reicht. Von der Ausnahmeſtellung, welche die helle Iſochromie gegenüber dieſen Regeln beanſprucht, war oben S. 123 die Rede. Aber hier zwingt das Gebot der Gleichfarbigkeit auch zur gleichen Form: Die Freiheit in der Wahl der Typen, wie ſie die Renaiſſance zuläſst, iſt hier ausgeſchloſſen.

163] Entwurf zu einem Prachtbett von Peter Flötner, um 1450.

Zu den einzelnen Farben uns wendend, ſo ſteht ſelbſtverſtändlich *Braun* allen andern voran. Es gab wohl eine Zeit, in der dieſe »Farbe der Farben« in der Dekorationskunſt miſsachtet, ja nahezu verpönt war — es war, auf unſerm Gebiete wenigſtens, die Zeit der Unnatur, merkwürdiger Weiſe gerade zuſammenfallend mit der Epoche unſerer groſsen Dichter. Während *Gœthe* trotz feinſter Naturbeobachtung nicht dazu kam, dem Braunen ſein Recht zu geben, ſagt ein neueſter Farbenlehrer geradezu: *»Die Harmonie iſt braun«*. Ein etwas paradoxer, aber viel Wahres enthaltender Ausſpruch. Denn, wie wir ſchon früher beſprochen, läſst ſich faſt jede Farbe in einen bräunlichen Ton hinüberſpielen, und wenn wir die beſten Farbengebungen einer in unſerem Sinne ſtilvollen Innendekoration aufmerkſam prüfen, ſo werden wir in ihnen das Prinzip des Braunen verwirklicht finden. (Vgl. oben S. 84, 114 und 128.) Abgeſehen vom Helldunkel in den ſchattigen Partien des Zimmers, welches immer braun iſt, haben manche Lokalfarben, wie Weinroth, Indiſchroth, Olivgrün, Meerblau etc. offenbar ſelbſt in heller Beleuchtung einen bräunlichen Timbre. Das *eigentliche* Braun mit ſeinen tauſend Abſtufungen aber iſt die obligate Farbe des Holzes und daher da, wo dieſes in groſsen Partien dekorativ verwandt iſt, auch auf das Holz beſchränkt. Mit dieſem Material freilich hat es gleichzeitig eine Verwendbarkeit wie keine zweite Farbe. Zimmer, in welchen Boden, Wände und Decken durchweg aus Holzvertäfelung beſtehen, in denen bis auf einige Eiſenbeſchläge und Kleingeräthe alles braun iſt, gehören nicht zu den Seltenheiten und können trotz dieſer Einfarbigkeit den behaglichſten Eindruck machen. Das Zierlichſte der Art iſt das ſogen. Fugger'ſche Trinkſtübchen im Nationalmuſeum zu München, wo das nackte Holz ſogar ohne alle

164] Täfelung des Saales im Haffner'fchen Haufe in Rothenburg a. d. T.
(Nach G. Gräf in Ortwein's Renaiffance).

Nachbehandlung hell und klar zu Tage tritt.*) Der himmelweite Unterfchied *diefer* Art natürlicher Ifochromie von der erkünftelten Art des fürftlichen Rococo geht am Beften daraus hervor, dafs das letztere die natürliche Holzfarbe in breiter Anlage verfchmäht. Von den Spezialfarben der verfchiedenen Holzarten in einem fpäteren Abfchnitt. Neben oder auf grofsen Holzflächen follten in brauner Farbe nur naturbraune Dinge dekorativ verwandt werden: Geweihe, Felle, Vogelgefieder, Vegetabilifches, Thongefäfse, Terracotten; ftarkbräunliche Malereien fetzen andersfarbige Hintergründe voraus. Braune Textilftoffe find auf Holzgrund faft unbrauchbar, aber auch fonft wegen ihrer Holzanklänge in der Renaiffance nicht beliebt.

*) *Semper* verwirft (Stil II S. 242) das nackte Holz, wenigftens für architektonifche Verwendung im Freien. Er hat wohl die brillante Wirkung überfehen, welche z. B. an manchen Bauten der Alpenländer das nackte, lediglich im Laufe der Zeit dunkelrothbraun gewordene Lärchen- und Zirbenholz macht. Auch bei der Innendekoration empfiehlt es fich, folche harzige Holzarten ungewichft und ungebeizt zu laffen und in Geduld zu warten, bis der rechte Farbenton fich von felbft einftellt. Ausgenommen ift das unedle weifse Tannenholz.

Weifs, Grau und *Schwarz* find, wie früher dargelegt, nur quantitativ verfchiedene Zurückftrahlungen allgemeinen, aus allen Strahlengattungen des Spektrums nahezu gleichmäfsig zufammengefetzten Lichtes, daher die vollkommenften Mifchfarben (S. 78). Der Begriff des »Weifsen« ift durchaus relativ: Das blendende Weifs als Reflex der direkten Sonnenftrahlen kommt felbftverftändlich in der Innendekoration nicht in Betracht; vom denkbar hellften Weifs der indirekten Beleuchtung bis zum tiefften Schwarz aber laffen fich taufend Abftufungen denken. Immer ift dabei unfer Urtheil von der Gefammtbeleuchtung abhängig; diefelbe Lichtentwicklung, die wir in der Dämmerung Weifs nennen, würde uns Mittags vielleicht nur dunkelgrau erfcheinen. Auch der Helligkeitsgrad der Nachbarfarben wirkt mitbeftimmend. Ferner ift ein *gleichmäfsig* weifser oder grauer Innenraum mit Seitenlicht undenkbar, felbft die mit derfelben Deckfarbe angeftrichenen glatten Wände haben verfchiedene Töne; bei einem weifsen Zimmer mit kräftigen Reliefdarftellungen, mit komplizirt gewölbtem, ftark profilirtem oder reich ftuckirtem Plafond finden fich, namentlich bei Einheit der Lichtquelle, in den Schattenpartien die reichften Abftufungen (neutrale Komplemente!), und nur durch folche Belebung gewinnt ja der gleichmäfsig weifse Anftrich in der Dekoration erft fein Recht. Endlich laffen fich theils durch entfprechende Mifchung der Pigmente, theils durch die Beleuchtung (fpeziell durch Oel-, Kerzen- oder Gaslicht) die neutralen Farbentöne in's Warme, Bräunliche hinüberziehen, wodurch fie an finnlicher Wohligkeit bedeutend gewinnen.

Obfchon nun das Weifse, gewiffermafsen als Mafsftab für alle übrige Farbenentfaltung, wenigftens in kleinften Partien in jeder Dekoration vorkommen follte, und obfchon es die vollkommenfte Mifchfarbe darftellt, fo ift es doch nicht fo ausfchliefslich anwendbar wie das Braune; denn wir können uns wohl ein an Boden, Wänden und Decken braunes, nicht aber ein derartig weifses, bezw. graues und fchwarzes Zimmer vorftellen (es fei denn eine Grabkapelle aus Marmor). In der edlen Dekoration der Gothik und Renaiffance gilt nämlich als Regel, dafs die neutralen Töne Weifs und Schwarz (ähnlich wie Braun) in breiterer Ausdehnung nur als *natürliche,* d. h. ftruktiv-ftoffliche Farbengebungen am rechten Platze find. Eine Ausnahme bilden z. B. die aus der Antike, wenn auch in befcheidenem Umfang, herübergenommenen fchwarzen Füllungen in der Wandmalerei. Die Maffe der hier in Betracht kommenden Objekte ift denn auch grofs genug: der weifse Maueranftrich,

165] Badezimmer im Fuggerhauſe zu Augsburg (1570). Aufgenommen und gezeichnet von Th. Rogge. (Aus der Lützow'ſchen »Zeitſchrift für bildende Kunſt)«.

166] Wandvertäfelung im Spiefshof zu Bafel, nach W. Bubeck in Ortwein's deutfcher Renaiffance.

Tifchwäfche, weifser und fchwarzer Marmor, Ebenholz etc. Erft die helle Ifochromie des Rococo hat in diefe Gepflogenheit Unordnung gebracht, indem zur Verftärkung des hellen Effektes gleichfarbiger Richtung auch Holzthüren, ftruktiv in Holz gedachte Wandeinrahmungen und Möbel fich den (ftofflich nicht gerechten) weifsen Anftrich gefallen laffen mufsten, und dem Thonofen häufig das Ausfehen des weifsen Porzellans gegeben wurde. Schon im 16. Jahrhundert zwar fehen wir nicht nur das ganze Innere von Kirchen (z. B. St. Michael in München), fondern auch profane Wohnräume an Wänden und Plafonds in weifsem Stucko ausgeführt; aber hier, wie in den Vorhallen, Korridoren und Treppenhäufern ift die weifse Farbe ftruktiv und ftofflich gerechtfertigt, da felbft wiederholte weifse Anftriche auch in der Farbe durchaus mauermäfsig find. Daneben behält alles Holz feine braune Farbe. Man kann daher recht wohl eine weifsfarbige Dekoration des *alten* und eine folche des *neuen* Farbenftils unterfcheiden: Dort natürliche ftarke Gegenfätze, hier ifochrome Verfchmelzung des unnatürlich weifs geftrichenen Holzes mit der nicht weifsen Wand. Dem ganzen farbigen Zweifeelenwefen des Rococo entfprechend, haben wir übrigens auch im vorigen Jahrhundert, und namentlich in Deutfchland, maffenhafte Beifpiele des alten

167] Thonofen aus Tirol um 1570, mit dem Wappen der Eberſchlag v. Koflegg. (Höhe 3 m. Die Wappenkacheln grün, die übrigen bunt auf weiſsem Grund.)

Stils: Weiſse Wand und natürliche Holzfarbe. Welche Umſtände nach und nach zu der Entartung der weiſsen Dekoration geführt haben, mag dahingeſtellt bleiben. Die überhandnehmende Anwendung des weiſsen Stucko, die Sucht der Porzellanimitation, das Bedürfniſs ſehr heller Prachträume in verſchiedenen Farbenautoritäten haben ihren Theil daran.

Gerade wegen ſeiner hohen Energie verlangt das *Weiſs* die vorſichtigſte Verwendung; es wirkt unter den dekorativen Hauptfarben wie ein ſtarkes Gewürz in unſeren Speiſen: wenig macht ſchmackhaft, zu viel verdirbt; am unrechten Platze zur Herrſchaft gelangt, wird es zum wirklichen Despoten. In allen Vorräumen, namentlich in architektoniſch intereſſanten Treppenbauten und edel gewölbten Hallen und dgl., iſt es unübertrefflich als Lichtſpender und weil es mit ſeinen klaren Schatten das Bauliche (ähnlich wie der weiſse Marmor der antiken Statuen die idealiſirten Menſchenleiber) rein zur Erſcheinung bringt; dann aber auch, weil unſer Auge durch die einfache neutrale Iſochromie der Nebenräume umſomehr für die reichere Farbenentfaltung in den eigentlichen Wohnräumen

168 & 169] Skizze für einen Holzplafond, nebst malerischem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

empfänglich gemacht wird.*) In Vorhallen und Treppenhäusern wird das Weiss der Wände sehr schön durch (nicht zu helle und zu hell eingerahmte) Oelbilder — Portraits eigener oder fremder Ahnen, — durch Wandleuchter mit Metallplatten, Geweihe mit grotesken Schildern, dunkle Schränke u. dgl. gehoben. Indessen kann man auch in den Wohnräumen mit der weissen Zimmerwand ausserordentlich feine Wirkungen erzielen, wenn man in der Lage ist, ihr kräftige Gegensätze hinzuzugesellen, etwa in Form einer dunklen Holzvertäfelung, eines holzbraunen oder polychromen Plafonds und gewisser, auf dem weissen Hintergrunde selbst angebrachter Dekorationsstücke. Das Weiss nimmt in solchem Falle nur einen breiten Streifen unterhalb der Decke ein. Die Decke selbst ganz weiss zu halten, ist auch bei reicher Stuccoverzierung derselben nicht unbedenklich, der Raum sei denn sehr klein oder sehr dunkel und die Decke ein schon durch seine Formen belebtes Gewölbe. Auf keinem

*) In meinem Wohnhause zu München habe ich sowohl Wände als Plafonds des dreistöckigen Treppenhauses sowie der offen an dasselbe anstossenden drei Vorsäle weiss gelassen; Thüren, Schränke, sonstige Möbel und Tragbalken haben Naturholzfarbe. Dadurch, dass das in der Mitte des Hauses aufsteigende Treppenhaus ein Oberlicht, jeder Vorsaal aber ein grosses Seitenfenster hat, entstehen die reizendsten Beleuchtungseffekte, indem die Wände in allen erdenklichen Tönen und Schatten vom bläulichen zum bräunlichen Weiss spielen.

170 & 171] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

andern als weiſsem Untergrunde wirken blaue, rothe, grüne und goldene Ornamente gleich fein; Alles erſcheint hier beſtimmter konturirt, charakteriſirter, jungfräulicher. Am Augenfälligſten iſt dies an den altdeutſchen Leinenſtickereien, mit denen jetzt überall in deutſchen Landen die Frauen als Pioniere häuslicher Kunſtpflege auftreten; Arbeiten übrigens, welche in ganz ähnlicher Weiſe noch jetzt in Schweden, Siebenbürgen, Ruſsland etc. volksthümlich ſind. Aber auch die bunte Malerei auf weiſser Wand kann bei verſtändniſsvoller Behandlung groſsen Reiz ausüben; die ganze Groteskmalerei der Renaiſſance, italieniſcher und deutſcher Signatur, von Raffael bis Peter Candid, geht von dem Prinzip aus, der weiſsen Wand auch farbig ihr ſtoffliches Recht zu laſſen, was wir an den Wandmalereien in Pompeji oft vernachläſſigt finden. Noch reiz- und ſtilvoller erſcheint mir die freie Ornamentation im Sinne der Gothik, ſoweit dieſelbe von allen gemalten architektoniſchen Eintheilungen der gegebenen Fläche abſieht. Zu dem Beſten, was in dieſer Art neuerdings geſchaffen, gehören die Malereien von *H. Loſsow* und *Rudolf Seitz* in der Trinkſtube des Münchener Kunſtgewerbevereins (angedeutet auf Figur 175 & 176). Der breite weiſse Hintergrund fordert freilich

eine Technik, zu deren Ausübung ebenſoviel Gemüth als Kunſtfertigkeit gehört; mit der Antike und der Gliederpuppe iſt hier nicht viel auszurichten, wogegen ſogar dem naiven Hauskünſtler bei ſelbſtloſer Hingabe an die Linien eines Dürer, Burgkmaier, Amman oder Stimmer frohes Gelingen erblühen kann. Am beſten kann man die Arbeit mit einer leicht kolorirten Federzeichnung vergleichen. Es kömmt alſo bei der weiſsen Fläche Alles auf die Form und Vertheilung der farbigen Unterbrechungen an. Grau genügt als ſolche in der Regel nicht, weder gemalt noch als Körperſchatten; noch weniger wird ein groſser weiſser Gegenſtand lediglich durch glitzernde Lichter angenehm. Was man aber ſelbſt aus der glatten weiſsen Thonkachel machen kann, das zeigen uns die blau oder bunt bemalten Flieſenwände der alten Araber und die ſchweizeriſchen Majolikaöfen.

Grau ſpielt als eigens applizirte Lokalfarbe, und wenn es nicht einfach als Schatten des kräftigen Weiſs wirkt, in der Dekoration eine untergeordnete Rolle. Der Hauptgrund mag wohl darin liegen, daſs das gebildete Auge gegen dieſe energieloſeſte aller Miſchfarben, welche nicht kalt und nicht warm, nicht hell und nicht dunkel iſt, eine gewiſſe natürliche Abneigung hat. Sie liebt nicht und wird nicht geliebt, denn ihre Komplementärfarbe iſt ſie ſelbſt (S. 104). »Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie, und grün des Lebens gold'ner Baum«. Graue Brillen ſind für Augenkranke. Ein zweiter Grund iſt in dem Mangel an dekorativen Stoffen mit obligater grauer Farbe zu ſuchen; denn Silber, Zinn und Eiſen lieben wir nicht wegen ihrer grauen Schatten, ſondern wegen ihres hellen metalliſchen Glanzes. Nur im grauen Marmor (Kamin) läſst uns das edle Material die nüchterne Farbe vergeſſen. Sodann verbinden wir mit Grau den Begriff des Trüben, Schmutzigen, Unfreundlichen, des Staubes und des Landregens, und grau ſind wir ſelbſt, wenn wir nicht mehr jung und doch noch nicht ganz ehrwürdig erſcheinen. Grau ſind die letzten Reſte des durch Feuer zerſtörten Lebens, und zur Aſche werden wir ja Alle. Endlich iſt Grau die unentbehrliche Schattenfarbe von Weiſs und Silber, und der matte Glanz einer ſchwarzen Fläche erſcheint gleichfalls grau; ein ſelbſtſtändiges Auftreten der Hilfsfarbe iſt daher um ſo weniger paſſend, je breiter jene beiden Hauptfarben entfaltet ſind. Ich führe dies hier ſo weitläufig aus, weil mit grauen Plafonds, Maueranſtrichen, Tapeten, ja ſogar Möbelüberzügen und Tiſchdecken noch heutzutage ein abſcheulicher Miſsbrauch getrieben wird. Jedermann hat das Gefühl, daſs Grau die traurigſte aller Verlegenheitsfarben iſt, ihre maſſenhafte

172] Das Fredenhagen'sche Zimmer im Hause der Kaufleute zu Lübeck, um 1570.

Verwendung ist daher der klarste Beweis für die auf dem Gebiete der Dekoration herrschende Unwissenheit, Gedankenarmuth und Bequemlichkeit. Damit soll nicht die Möglichkeit überhaupt geleugnet werden, dass diese neutralste aller Farben hie und da vorzügliche Dienste leisten könne, so u. a. an Einrahmungen von braunrothen Photographien, überhaupt in Fällen, wo Schwarz und Weiss als Neutra zu energisch erscheinen. Grau ist ja zweifellos nicht blos die ärmlichste, sondern auch die anspruchsloseste und bescheidenste Farbe und daher eher zur Bekleidung als zur Dekoration verwendbar; die Farbe der Sommerüberzieher, Regenmäntel und Reisekleider, wobei sich der Glanz der Seide als besonders vortheilhaft für ältere Damen erweist.

Schwarz ift nicht fo vielfeitig anwendbar, wie fein Widerpart Weifs, doch aber eine Farbe von grofser dekorativer Bedeutung. Sie ift unter allen die vornehmfte, ruhigfte, ernftefte — daher die *Konturfarbe* par excellence. Rein neutrales Schwarz kommt indeffen äufserft felten vor; die Malerei und Holzintarfia bedient fich mit Vorliebe der bräunlichen Abtönung (auch die Farbe der Körperfchatten ift braunfchwarz und wird nur in gröfserer Entfernung durch die Luft bläulich), wogegen in den Teppich- und Sammetgeweben, auf Metall und Thon dem bläulichen Schwarz der Vorzug gegeben wird. Da der Menfch aus allerlei praktifchen und äfthetifchen Gründen die fchwärzliche Kleidung bevorzugt, fo verbietet fich fchon von felbft eine ausgiebige Verwendung fchwarzer Textilftoffe für die Dekoration. Auch eine »farbige Exklufivität«, wenn wir, wie billig, die Bewohner als Staffage der Zimmereinrichtung betrachten; zu einem reich- und vielfarbigen Hintergrund pafst nichts beffer als das fchwarze Kleid, in welchem der Menfch würdevoller, fchöner und geiftreicher erfcheint, und das gilt ja auch von jenen unfrohen Eiferern, welche (obfchon fie nichts davon verftehen) nicht müde werden, die Unvereinbarkeit der farbenprächtigen Renaiffance mit der nüchternen Realität diefes Jahrhunderts zu predigen. Als ob nicht auch die Holbein und Titian, die Rubens und van Dyk das Vornehme der fchwarzen Kleidung anerkannt hätten! Die alten Griechen und Römer, welche aus klimatifchen Rückfichten das weifse Faltenkleid bevorzugten, konnten dagegen ihre Wände fchwarz färben (Wandmalerei in Pompeji), auf deren Grund die Menfchen wie lebende Statuen erfchienen fein mögen. Nur die Trauerdekoration bedient fich auch heutzutage noch der fchwarzen Gewebe. Von den übrigen Stoffen find in erfter Reihe Ebenholz, Schiefer und Marmor mit obligater Schwärze zu nennen; fodann werden unter den helleren Hölzern namentlich Birnen- und Pflaumenholz, aber auch Fichtenholz, fchwarz gebeizt; fchwarzes Leder, fchwarzes Horn, gefchwärztes Eifen find vielfach verwendbar. Das nobelfte Dekorationsftück ift der kleine Ebenholzkunftfchrein mit Elfenbeineinlage oder Metallornamenten, welchem fich das gröfsere »Kabinet« mit Tifch und Schreibpult anfchliefst. Es kann kaum etwas Schöneres geben, als ein folches Möbel vor einer gelben Atlas- oder Ledertapete; aber auch rothe und blaue Stoffe, Gold und Silber laffen fich damit zu den feinften Wirkungen zufammenftimmen, nur mufs man fich hüten, in der Nachbarfchaft feurig-braune Hölzer anzubringen. Die allgemeinfte Verwendbarkeit hat der fchwarze Spiegel- und Bilderrahmen, vielleicht gehoben durch zarte

173] Zimmer in einem Bauernhaus in Eppan mit Vertäfelung aus Zirbelholz, vom Jahre 1595.

Vergoldung. Schwarze Holzſachen, zu denen auch die ſchwarzen Uhrgehäuſe zu rechnen, dürfen nicht polirt ſein, wenn ihre Farbenerſcheinung eine vollkommene ſein ſoll; »gut geſchliffen iſt halb polirt«, ſagt der Schreiner, und bei dieſem guten Schliff mag es ſein Bewenden haben. Eine ſtilloſe Spielerei iſt es, an einunddemſelben Möbel gewiſſe Partien matt zu halten, andere zu poliren; ich habe oben (S. 155) einen Fall angedeutet, wo ausnahmsweiſe die Politur vortheilhaft iſt, dann aber muſs ſie dem ganzen Möbel gleichmäſsig zu Theil werden. Plaſtiſche Ornamente, wohl gar lebensvolle Figuren als Schnitzereien, ſind an einem ſchwarzen Holzmöbel übel angebracht, weil auch bei mattem Glanze desſelben die Schatten zu dunkel, die Lichter zu ſcharf erſcheinen; in ſchwarzem Marmor wird man nur etwa die Büſte eines Mohren ausführen, nach der Weiſe altvenetianiſcher Dekoration wohl mit weiſsen Augen und buntem Turban. Das Uebelſte ſind jene gepreſsten ſchwarzen Ornamente, Engel etc., welche matt auf polirtem Grund angebracht ſind und in keinerlei organiſchem Zuſammenhang mit dem Möbel ſelbſt ſtehen. Der Grundzug des ſchwarzen Dekorationsſtückes iſt vornehme Ruhe, was dieſe ſtören kann, muſs vermieden werden; deshalb ſucht ſowohl die ſchwarze Schreiner- als Steinmetzarbeit ihre

Triumphe mehr in der Feinheit der tektonischen Linien, als in dem Aufputz mit figürlicher Plastik. Ein Kamin aus schwarzem Marmor ist ein ganz anderes Ding als ein solcher aus rothem, gelbem oder weissem Marmor. Die vornehme Bescheidenheit der schwarzen Farbe stellt aber auch hohe Anforderungen an die Nachbarschaft, alles Rohe und Aermliche in Stoffen und Technik ist damit unvereinbar. Ein fein dekorirtes Kaffeehaus wird besser mit schwarzen als mit weissen Marmortischen ausgerüstet; die Tischplatte aus weissem Marmor leidet immer durch die Erinnerung an das Leinentuch.

Wie kommt es nun, dass die beiden neutralen Pole Schwarz und Weiss so ganz verschiedene Anwendung in der Dekoration finden? Die Verschiedenheit ihrer obligatorischen Farbenträger bildet nur einen Grund; andere, kaum minder wichtige Gründe sind folgende: Schwarz macht klein und schlank, tritt zurück, Weiss dagegen lässt die Dinge vorspringen und grösser erscheinen (vgl. S. 107). Auf schwarzem Hintergrunde erscheint jede andere Farbe in ihrer reinen Intensität, auf weissem Grunde dagegen verliert jede andere Farbe etwas von ihrer Energie, weil ja Farbenstrahlen der eigenen Gattung in dem umgebenden Weiss in gleicher oder grösserer Menge mitenthalten sind. Deshalb wird z. B. dasselbe leuchtende Roth, Gelb oder Grün, das auf schwarzem Grunde einen grellen, herausfordernden Eindruck machte, sofort mild, heiter und freundlich, wenn wir den schwarzen mit einem weissen Grunde vertauschen. Diese Beobachtung allein hätte dem Altmeister *Gœthe* die von ihm so hartnäckig bestrittene Thatsache, dass Weiss eine Mischung aus allen anderen Farben ist, plausibel machen können.

Sodann giebt es für Weiss keine durchsichtigen Farbstoffe; wenn wir einem Gegenstande, der nicht schon von Natur oder durch die Bleiche weiss ist, diese Farbe geben wollen, so müssen wir ihn mit einer Pigmentkruste überziehen, welche weder die Naturfarbe des struktiven Stoffes, noch dessen Poren, Adern etc. durchscheinen lässt. Dagegen lassen sich die meisten vegetabilischen und animalischen Stoffe ohne eigentliche Deckfarbe schwärzlich beizen. Hält man dies mit dem zusammen, was oben (S. 131) über den Werth der natürlichen Zeichnung gesagt worden ist, so leuchtet ein, dass Weiss als *applizirte* Farbengebung namentlich bei Geweben, Leder und Holz eine viel geringere Anwendbarkeit besitzt als Schwarz. Die weisslackirten Thüren und Möbel des 18. und 19. Jahrhunderts stellen nur eine von den vielen Abirrungen dar, welche mit dem Verlassen der Natürlichkeit so leicht zum System werden. Dass diese Abirrungen, als stilisirtes Ganzes betrachtet, dennoch einen so grossen Reiz auf uns auszuüben

vermögen, zeigt nur wieder, wie auch das Verlaffen der Tugend manchmal von Genufs begleitet fein kann.

Grün beherrfcht zwar als obligate Farbe ein fehr kleines Gebiet; für gewöhnliche Verhältniffe nur durch die Pflanzen, welche wir im Zimmer hegen, da wohl wenige von uns in der Lage find, echte Malachitvafen und wirklich antike Bronzen aufzuftellen. Um fo mehr ift uns die Farbe wegen ihrer Anklänge an Wald und Flur ein Bedürfnifs und wird daher faft allen Stoffen, welche fremde Farbengebungen fordern oder ertragen, gern mitgetheilt. Es ift aber zunächft hervorzuheben, dafs für breitere Anlagen die fogenannten »giftgrünen«, fowie die dunkleren Nüancen mit blaulichem Charakter faft ganz ausgefchloffen find. Für Textilftoffe, für Tapeten und Maueranftriche kommen hauptfächlich die gelblichen faft- und olivgrünen Töne in Betracht, für die Keramik jene eigenthümlich kraftvoll leuchtende Färbung unferer altdeutfchen Oefen. Blaugrüne Seidenvorhänge erhalten unter dem Einfluffe der Sonnenftrahlen fehr bald eine wohlthuende Färbung; der dekorative Effekt wird erhöht, indem der Stoff die Fähigkeit annimmt, auch andere als blaugrüne, namentlich rothe und gelbe Strahlen zu reflektiren. Nicht alle in der Landfchaft vorkommenden und dort uns erfreuenden Nüancen von Grün laffen fich mit gleicher Wirkung auf die Dekoration übertragen, noch weniger deren natürliche Verbindungen, z. B. diejenige des Laub- und Rafengrüns mit dem Blau des Himmels. Von der Natur nehmen wir die ungewöhnlichften Erfcheinungen mit Bewunderung auf, felbft wenn dadurch unferen Sinnen momentan weh gethan wird; von der Kunft verlangen wir dagegen keine erftaunlichen Effekte, fondern wohlthuende Beruhigung. Und dann find in Folge unferes ftereofkopifchen

H. Ade. X. A. Stuttgart.

174] Erker von einem Haufe in Colmar. Erbaut 1575.

175] Linke Seite der Trinkſtube im Münchener Kunſtgewerbehaus. Eingerichtet von Lor. Gedon.

Sehens und des ſicheren Gefühles der Körperlichkeit in der Natur auch die grellſten Farbenerſcheinungen mit nervös-beweglichen Eindrücken, gewiſſermaſsen mit Elementen der Wärme verbunden, welche künſtliche Nachbildungen niemals in uns hervorrufen können. Selbſt die eintönigſte wirkliche Schneelandſchaft hat mit ihren herrlichen Luftlichtern eine eigenthümlich feſſelnde Vitalität, die gemalte erinnert uns vorwiegend an Celſius und Réaumur. Jeder denkende Maler muſs mit dieſen Wahrheiten rechnen; wenn gleichwohl die modernſte naturaliſtiſche Landſchaftsmalerei dies nicht immer thut, ſo hat die Dekoration allen Anlaſs, ihrem Beiſpiele dasjenige der Meiſter des 16. und 17. Jahrhunderts vorzuziehen, welche es ſo wunderbar verſtanden haben, ſelbſt die Natur immer »dekorativ« darzuſtellen — wenigſtens dann, wenn ihre Kunſtwerke dazu

176] Rechte Seite der Trinkſtube im Münchener Kunſtgewerbehaus. Gemalt von R. Seitz und H. Loſsow.

beſtimmt waren, breite Flächen einzunehmen. Eine ganz andere Funktion hatten die Miniaturmalereien, die ſich nicht den Blicken des Bewohners aufdrängen; hier hatte der Maler viel gröſsere Freiheit in Kompoſition und Farbe, was von unſeren heutigen Künſtlern vielfach überſehen wird. Groſse Vorſicht bei der Wahl grüner Farbentöne iſt alſo nicht genug zu empfehlen; daſs dabei insbeſondere auch auf die abendliche Beleuchtung Rückſicht zu nehmen iſt, habe ich ſchon früher angedeutet. Und man übertreibe nicht die Anwendung des Grün; wir ſollen nicht wähnen, daheim in einem Gewächshaus oder in einer Gartenlaube zu ſitzen. Als breite Hintergrundfarbe iſt ſelbſt ein ſehr warmes Grün nur in Geſellſchaft von reichlichem Braun oder Weiſs rathſam; iſt der Ofen grün, ſo muſs an Wänden und Möbeln um ſo ſparſamer mit der Farbe umgegangen

177] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

werden. Am Plafond und am Fufsboden ift Grün nur neben überwiegenden anderen Farben anwendbar. Da es in der Leinenfärberei an wafchfeften fchönen und billigen grünen Pigmenten fehlt, fo eignet fich die Farbe nicht für Handtuchftickerei u. dgl.; hier haben wir ein Beifpiel für den grofsen Einflufs unwillkürlicher Urtheilsbildung und Gewöhnung: denn fo fchön wir grüne Ornamente oder grüne Gläfer auf einer weifsen Wand oder grüne Stickerei in weifser Seide finden können, fo unangenehm würde uns im erften Moment ein Leinentifchtuch mit grünen Einfätzen berühren.

Gelb hat eine fehr grofse Verwendbarkeit mit einem bräunlichen Beigefchmack und wenn es fich der Lokalfarbe des Goldes nähert; eine fehr geringe Verwendbarkeit dagegen in feiner höchften Reinheit als Spektralfarbe, im Kanarien- und im Schwefelgelb. Das Princip des Braunen ift hier fiegreich, denn wenn ein Hinüberneigen zum Rothen allein genügte, fo müfsten auch Rothgelb und Gelbroth dekorative Farben für breite Anlagen fein, was fie

178] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

indeſſen nicht ſind, da ſie ſich nur für die Mikrochromie eignen. Am Beſten ſtehen zu gröſserem gelbem Hintergrund ſchwarzes Holz und blaue Fayencen oder Email, eine hochfeine Kombination, deren vornehme Kühlheit durch geſchickte Verflechtung mit Karminroth und namentlich dann, wenn neben edlen Stoffen (Sammet, Atlas, Ledertapete etc.) dekorative Oelbilder mitwirken, zu feierlicher Pracht geſteigert werden kann. Daſs neben hellbraunen Hölzern gelbe Gewebe oder Tapeten übel angebracht ſind, iſt ſelbſtverſtändlich; häufig genügt es, letztere durch einen kleinen Stich in's Grünliche auch in ſolcher Verbindung erträglich zu machen. Der Anſicht *Goethe's*, daſs die gelbe Farbe an unedlen Oberflächen, wie des gemeinen Tuchs, des Filzes und dergleichen, worauf ſie nicht mit ganzer Energie erſchiene, zu einer Farbe des Miſsbehagens werden müſste, kann ſich wohl Niemand anſchlieſsen, der die Wirkung des Gelben in orientaliſchen Teppichen genau beobachtet hat. Aber ſicher iſt, daſs mit der Feinheit des Stoffes auch dieſe Farbe wie jede andere an Verwendbarkeit zunimmt. Dieſe tritt ſchon in den glänzenden Geweben, vor allem im Atlas, zu Tage, erreicht aber ihren höchſten Grad in den gelben Metallen.

Die *Goldfarbe* verdankt ihre bevorzugte Stellung in erſter Linie dem durch kein Pigment erſetzbaren metalliſchen Glanz, welcher ihr eine ganz eigenthümliche plaſtiſche Lebendigkeit verleiht; in zweiter Linie ihrer ſtofflichen Ausſchlieſslichkeit. Wenn wir ſie mit Holz, Geweben, Leder, Papier, Stein, Glas

179] Vertäfelung aus dem ſog. Fembo-Haus zu Nürnberg, Ende des 16. Jahrhunderts.

180] Fensterseite zur Figur 179.

oder Thon in Verbindung bringen, so haben wir immer die bestimmte Vorstellung der *metallischen* Applikation. Am Auffallendsten tritt dies in Fällen hervor, wo wir die Anwendung jedes anderen gelben Pigments als geschmacklos verwerfen müssten. Braungebeiztes Holz verträgt theilweise Vergoldung, aber kein gewöhnliches Gelb; sogar braune und gelbgrüne Tapeten können mit Goldgrund oder Goldornamenten prächtig wirken. Der Werth der Goldfarbe für den Kontur und die neutrale Zone überhaupt wurde schon früher (S. 113) hervorgehoben; ja sie ist in diesem Wirkungskreise so wichtig, dass man sie, um ihr Ansehen hoch zu halten, recht sparsam verwenden sollte. Jedes Uebermass im Gebrauche des Goldes wirkt abstumpfend, namentlich leiden ächte Vergoldungen unter benachbartem Scheingold. Im vorigen Jahrhundert beobachten wir z. B., wie das Ueberhandnehmen der messinghellen und vergoldeten Bronze an Möbeln dazu führte, dass dem Glanz des Silbers (das, an sich weniger dekorativ, wegen der Oxydation sehr häufig geputzt werden muss) wieder grösserer Werth beigelegt wurde. Ja man ging soweit, Gegenstände aus Bronze zu versilbern, um ihnen den Schein des kostbareren Materials zu geben. Feine vergoldete Gefässe u. dgl. nehmen sich am brillantesten auf karminrothem, blauem oder grünem Sammetgrund aus. Im vorigen Jahrhundert hat man der naturgoldigen Bronzirung an Schnitzereien, Rahmen, Möbeln etc. vielfach auch grünlichen und röthlichen Ton gegeben und in der Zusammenstellung solcher Töne feine Wirkungen erzielt; eine Dekorationsweise, welche namentlich dem zarten Charakter des Stiles Louis XVI. vollkommen entspricht.

Die *weissen* und *grauen Metallfarben* (Silber, Zinn, Nickel, Blei) haben eine viel geringere Verwendbarkeit als die goldigen; sie sind fast ausschliesslich auf solche Gegenstände beschränkt, welche massiv aus den betreffenden Metallen bestehen: Essbestecke, Tafelgeschirr und allerlei Gefässe. Bei allen Gegenständen aus Silber, welche des regelmässigen Gebrauches wegen oft geputzt werden müssen (Löffel, Gabeln, Theekannen etc.), wäre die Vergoldung ohnehin nicht am Platze. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden die silbernen Prachtgefässe fast immer ganz oder theilweise vergoldet, in dem sicheren Gefühle, dass der Glanz des damals sehr hochgeschätzten feinen englischen Zinnes vor demjenigen des Silbers den Vorzug verdiene. In der That gehören denn auch die Gefässe und Teller aus Zinn zu den herrlichsten Dekorationsstücken. Unbegreiflicher Weise sind gerade die formvollendetsten Gegenstände dieser Art, die berühmten Schalen des Franzosen Briot und des Nürnbergers Enderlein (um 1610) aus

einem ftark bleihaltigen, fchmutzigen Zinn gegofsen. Oft aber find die alten Zinnfachen von geradezu beftrickender Wirkung; ich befitze z. B. einige Kurfürftenteller, welche noch niemals gefcheuert wurden und dennoch an zartem lichtem Glanze alles Silber in Schatten ftellen. Der farbigen Eigenart des Materials und der technifchen Herftellung entfprechend kommt es bei den Zinngefäfsen weniger auf reiche Details als auf die allgemeine Form und Gliederung an. Das Zinngefäfs wird fofort in feiner ganzen Schärfe *gegofsen,* etwa noch auf der Drehbank abgedreht, nicht aber cifelirt; eine Ueberladung mit Ornamenten, welche der getriebenen Silberarbeit oder dem cifelirten Bronzegufs entlehnt find, ift daher nicht am Platze, auch fchon wegen der mit dem Scheuern verbundenen Abnützung nicht. Von diefem Gefichtspunkte aus erfcheinen nicht einmal die erwähnten Briot- und Enderleinfchalen als »zinnftilgemäfs«, was auch zu der Annahme geführt hat, dafs ihre Kompofitionen urfprünglich für Silber- oder Bronzegufs beftimmt gewefen feien. Im 17. Jahrhundert wurden Zinnintarfien in Birnbaum- und Ebenholz, dann an Boulemöbeln in Verbindung mit Schildkrot- und Meffingeinlagen fehr beliebt. Die nicht fehr erfreulichen geprefsten Staniolauflagen erwähne ich nur der Vollftändigkeit halber. Die Verzinnung von Eifenbefchlägen u. dgl. an Thüren ift nicht rathfam, weil diefe Dinge eben aus Eifen fein *müffen;* Thürbänder aus maffivem Zinn würden gänzlich unbrauchbar fein.

Als *applizirte* Farbe erfährt fowohl der Zinn- als der Silberglanz nur eine fehr befchränkte Verwendung. An gewiffen Materialien, z. B. Leder, ift die Verfilberung ganz ausgefchloffen; neben Taufenden und Abertaufenden von Bucheinbänden mit vergoldetem Rücken habe ich nur ein paar mit Silberpreflung gefehen, aber auch nur auf blauem oder fchwarzem Leder (fehr häufig find dagegen die getriebenen etc. Silberbefchläge und Schliefsen an Gebetbüchern, Bucheinbände aus Filigran etc.). Am Meiften kommt die Applikation in den Geweben (Silberbrokat) und als Verfilberung von Bronze (Leuchter, Rahmen, Weinkühler etc.) vor, feltener an Holzfchnitzereien und Stuckornamenten. In der Verbindung mit fchwarzen Stoffen zur Trauerdekoration fpielte der Silberglanz fchon zu Ende des 16. Jahrhunderts eine gewiffe Rolle; für alle übrige Dekoration ift er erft feit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu gröfserer Geltung gekommen, namentlich feitdem er als wichtiges Element in die Ifochromie des Rococo (S. 123) einbezogen wurde. Das Brillantefte an Silberdekoration ift in der fogen. Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu fehen. Diefe

181] Tapetenſtoff um 1580, aus dem bayer. Nationalmuſeum; nachgebildet von Giani in Wien.

feenhafte graziöſe Schöpfung, die uns einen hohen Begriff von dem Können jener Zeit gibt, wurde um 1730 nach Entwürfen von *François Cuvilliés* von Münchener Holzſchnitzern und Stuckatoren ausgeführt. In fünf Räumen herrſcht hier das Silber ausſchlieſslich, abwechſelnd auf lichtblauem und auf braungelbem Grund; der farbige Reiz namentlich des hellblauen Kuppelſaales mit den ſilberglänzenden Nymphen und Genien in luftiger Höhe, mit dem wunderbar naturaliſtiſchen Rahmenwerk an Spiegeln und Geſimſen ſpottet jeder Beſchreibung. In der Iſochromie des Rococo, namentlich auf hellblauem Grunde, iſt übrigens auch mit der gleichzeitigen Verwendung von Silber- und Goldglanz Reizvolles geleiſtet worden, wobei die Vergoldung mehr den ſtruktiven Theilen an Wänden und Möbeln, die Verſilberung den Textilſtoffen und dem Kleingeräth zufällt.

Roth iſt die Farbe des Blutes, der Liebe, der Leidenſchaft.*) In Verbindung mit Schwarz dient ſie finſteren Mächten (Mephiſto und Henker!), mit

---

*) Von einem geiſtreichen Franzoſen wird erzählt: Il prétendait que ſon ton de converſation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoiſi le meuble de ſon cabinet qui était bleu. (*Goethe*, Farbenlehre 762.) Uebrigens wird jeder geiſtig Thätige die Erfahrung gemacht haben, daſs gewiſſe farbige Umgebungen ſeine Gedanken beleben, andere dieſelben beeinträchtigen. „Wo gute Farben ſie begleiten, da flieſst die Arbeit munter fort".

182] Niederländifches Wohnzimmer zu Ende des 16. Jahrhunderts. Nach W. Bubeck.

Weifs unfchuldvoller Freude, mit Gold der Prachtentfaltung; mit Grün ftellt fie Blüthe und Befruchtung dar. Für die Dekoration kommen indeffen mehr die bräunlichen als die fpektralreinen Tinten diefer Farbe in Betracht; für gröfsere Flächen und polychrome Grundftimmungen hauptfächlich Indifch-, Pompejanifch- und Weinlaubroth. Karminroth und Purpur find nur in kleinen Dofen und nur an hochfeinen Stoffen (Seide, Sammet, Email) angenehm; die Verwendbarkeit der Farbe nimmt in dem Mafse ab, in dem fie fich dem Blauen zuneigt. Der Charakter des *Blaurothen* und *Violetten* ift Unruhe, dasfelbe ift daher eher im Koftüm als in der Dekoration zu brauchen. Sehr treffend fagt *Goethe:*

»Jene Unruhe nimmt bei der weiter fchreitenden Steigerung zu, und man kann wohl behaupten, dafs eine Tapete von einem ganz reinen gefättigten Blauroth eine Art von unerträglicher Gegenwart fein müfste. Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila; aber auch fo hat fie etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit«. Violette Sammetftoffe fpielen namentlich in der kirchlichen Koftümirung eine Rolle. Blafsviolette Farbengebungen waren im vorigen Jahrhundert auch an Wänden und Stoffen nicht unbeliebt; für Wafchbecken von Porzellan find trübviolette Ornamente allen anderen vorzuziehen, weil fie keinen allzu fchreienden Kontraft zur Farbe des gebrauchten Waffers bilden.

Blau dagegen ift eine Farbe von hoher Bedeutung, deren richtige Anwendung einen Prüfftein für das Talent eines Dekorateurs bildet. Es wäre falfch, ihr Energie und Kraft abzufprechen; eher könnte man fagen, fie habe ein »kühles Feuer«, das feine Umgebung nur in defto wärmerem Scheine erglühen läfst. Diefe Eigenfchaft entwickelt es insbefondere in den Verbindungen mit Braun und Roth, welche neben Blau in's Gelbliche getrieben werden. Seiner Natur als negatives Erregungsmittel entfprechend ift annähernd fpektralreines Blau nicht geeignet für das Kolorit breiter Flächen, auf denen das Auge auszuruhen pflegt. Auch die Ifochromie des Rococo verwendet hierzu lieber Weifsblau als reines, tiefes Blau. Deshalb ift es in gröfseren Feldern nur etwa an der Decke zu verwenden; in den polychromen Teppichen oder Fliefen des Fufsbodens mag es höchftens die Grundftimmung abgeben; an den Wänden genügt feine Vertretung in der Malerei. Die keramifche Kleinkunft wendet blaue Farben nicht blos deshalb mit Vorliebe an, weil die betreffenden Pigmente fich prächtig für die Glafur eignen, fondern auch weil dem Materiale die kühle Farbenftimmung entfpricht. Für das Tifchgefchirr von Porzellan empfiehlt fich eine blaue Ornamentik auf weifsem Grunde insbefondere, weil gerade eine folche nicht leicht den Farben der Speifen Konkurrenz macht. Für textile Stoffe, welche erwärmen follen, z. B. Seffel- und Kiffenüberzüge, find nur folche blaue Tinten zu wählen, welche etwas in's Gelbliche oder Bräunliche fpielen. Zu allen diefen Erwägungen tritt noch die Rückficht auf die Veränderungen, welche das künftliche Licht gerade an der blauen Farbe bewirkt. — —

Dem aufmerkfamen Lefer wird eine gewiffe Einfeitigkeit in der hier fkizzirten Farbenökonomik nicht entgangen fein. Es ift das, was ich fchon früher (S. 120 und 128) als *Nationalität* der farbigen Innendekoration bezeichnet habe. In der That, wenn es noch eines Beweifes für das gute Recht einer

deutſchen oder überhaupt *nordiſchen Renaiſſance* bedürfte, ſo müſste der Hinweis auf die Eigenart ihrer obligaten Farbengebungen genügen. Im antiken Hauſe bedingen — den klimatiſchen Verhältniſſen des Südens und der Lebensweiſe der alten Völker entſprechend — Steinmoſaik, Wandmalerei und groſsartige Draperien den Geſammtcharakter, auch im Hauſe der italieniſchen Renaiſſance fällt der Schreinerarbeit noch nicht die Hauptrolle zu; zur vollen Herrſchaft gelangt das Holz in der denkbar vielſeitigſten Anwendung erſt im nordiſchen und insbeſondere im deutſchen Zimmer — es iſt der Triumph des Braunen mit allen ſeinen farbigen Konſequenzen. Ein *vollſtändiges* Syſtem der Farbenanwendung in der Dekoration (einſchlieſslich der Malerei) müſste freilich vor allen Dingen die Poikilochromie oder Kleinfelderfärbung umfaſſen, welche namentlich in der arabiſch-perſiſchen und in der chineſiſch-japaniſchen Kunſt die mannichfachſten und merkwürdigſten Entwickelungen erfahren hat, und zwar geſondert nach Stoffen, Techniken und Gebrauchszwecken; ferner die Lehre von den obligaten und applizirten Farben und der Färberei. Beſondere Beachtung verdient auch die von *Brücke* (Phyſiologie der Farben S. 251) unter dem Namen »Merochromie« begründete Lehre von der Ausbreitung eines beſtimmten Farbentones über eine ganze vielfarbige Kompoſition. Im Uebrigen iſt es gut, die praktiſche Farbenlehre nicht als etwas für immer Abgeſchloſſenes zu betrachten. Denn auch in der farbigen Kunſt herrſcht kein Stillſtand. Wenn wir bedenken, daſs das vorige Jahrhundert eine ganz neue koloriſtiſche Dekorationsweiſe geſchaffen hat, — — wenn wir die lange Reihe der voraufgegangenen Entwickelungen überſehen, — ſo müſſen wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, daſs auch auf dieſem Gebiete der menſchliche Witz noch nicht ganz erſchöpft iſt.

Das praktiſch wichtigſte Ergebniſs einer allſeitigen, vollen Würdigung der Farbe und ihrer Aufgaben in der Dekoration iſt indeſſen wohl die Ueberzeugung, daſs zwiſchen »hoher« und »niederer« Kunſt, inſoferne es ſich um den Schmuck unſerer Häuslichkeit handelt, ein *grundſätzlicher* Unterſchied nicht beſteht. Hier iſt ein Gebiet, auf dem jeder Begabte innerhalb ſeiner vier Wände auch ohne zunftmäſsige akademiſche Bildung ein kleiner »Künſtler« werden kann, und von der Verbreitung gerade dieſes häuslichen Künſtlerthums wird es hauptſächlich abhängen, ob die hohe Kunſt ſowohl als das Gewerbe jemals wieder die Höhe der alten Meiſter erreichen werden. Wenn man in Betracht zieht, daſs unſerer gänzlich verfehlten Maſſenproduktion an undekorativen Staffeleibildern denn doch ein annähernd gleich groſser »Konſum« entſprechen

mufs, fo läfst fich wohl fagen: der verdorbene Gefchmack des Publikums trägt die Hauptfchuld auch an den Verirrungen der Künftler und eine gründliche Befferung kann nur eintreten mit der Pflege ächt künftlerifchen Geiftes in unferen *Wohnungen*, nicht blos in Worten, fondern auch in Thaten.

Am Schluffe diefes Exkurfes frage ich mich, ob die hier gegebenen nothdürftigen Andeutungen, ob überhaupt *Worte* der Hoheit des Gegenftandes zu rechter Anerkennung verhelfen können? Und doch ift zwifchen der blofsen Anerkennung und dem wirklichen Verftändnifs noch ein langer Weg, deffen Mühfeligkeit zwar rüftigen und begeifterten Wanderern zur Luft wird, der aber Keinem, fo hoch er ftehe, erfpart bleibt. Der Weg heifst: Sehen, Nachdenken, Probiren! Und das ift wiederum fehr fchön geordnet; denn nur *den* Befitz wiffen wir ganz zu fchätzen, den wir durch eigene Kraft erwerben.

DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.

LIEBER LESER! Haſt Du dann und wann im hellen Mondſchein auf dem Forum Romanum oder wo ſonſt tauſendjährige Ruinen ihre nächtlichen Schatten werfen, — haſt Du das ewig lächelnde Geſtirn auch gefragt, was es in den Urzeiten an der geweihten Stätte geſehen? Die Pyramiden Aegyptens, die Tempel Indiens — heute ſind ſie für uns ein offenes Buch, ihre Todten ſind uns lebendig geworden; was aber war *vor* ihnen, lange, lange vor ihnen? Wir wiſſen heute, daſs die althelleniſche Kunſt ganz unmittelbar aus der ägyptiſchen hervorgegangen iſt, wir kennen den Zuſammenhang der letzteren mit der Kunſt der Babylonier, Aſſyrier, Perſer, Phönizier, Inder; wir ahnen die vorgeſchichtlichen Beziehungen des aſiatiſchen Weſtens und des Oſtens, trotz der chineſiſchen Mauer. Aber woher iſt das Alles gekommen? Wo floſs der Urquell dieſer alten Kunſtkulturen, aus dem auch die indogermaniſchen und mongoliſchen Wandervölker dereinſt geſchöpft haben?

Solche Fragen, welche zur Zeit noch der Phantaſie freien Spielraum laſſen, die aber mit Sicherheit vielleicht niemals beantwortet werden, ſtellen wir uns gerne, um uns den groſsen uralten Zuſammenhang der Menſchheit zu vergegenwärtigen. Sie mahnen uns aber auch zur Beſcheidenheit und Gerechtigkeit.

183 & 184] Armſtuhl, Ende des 16. Jahrhunderts. Gezeichnet von H. Loſsow. K. National-Muſeum München.

Denn bei einiger Verſenkung in die Bilder, die vor unſerem Geiſte aus der Tiefe der Jahrtauſende aufſteigen, müſſen wir wohl den Glauben an eine »nationale Kunſt«, als eine ureigene ſelbſtſtändige Schöpfung, aufgeben; — aufgeben auch den Irrthum, daſs der »volle Tag« der Kunſt erſt in Europa bei dem Volke der Griechen angebrochen ſei. Vielmehr erſcheint uns nun dieſe mit Recht viel-geprieſene helleniſche Kunſtblüthe als das letzte Glied einer wunderbaren Ent-wickelung — als das Feinſte vielleicht in unſerem modernen Sinne, nicht aber als groſsartigſtes Kunſtganzes im Vergleiche mit dem Vorhergegangenen. Ein hochverdienter Gelehrter*) hat jene älteſten kompakten Stilbildungen die »Vor-hallen« zum griechiſchen Kunſttempel genannt, die wir durchſchreiten müſsten, wie man die Dämmerung durchſchreite, um zum Tage zu kommen. Aber mit demſelben Rechte können wir ſagen, daſs uns das Hellenenthum zur Vorhalle für die uralten Künſte des Orients geworden iſt, ſeitdem wir wiſſen, daſs die altgriechiſche Dekoration im Groſsen wie im Kleinen auf denſelben Prinzipien der farbenreichen Verkleidung beruht hat, wie die noch älteren Mutterkünſte Aſiens; — ſeitdem wir wiſſen, daſs in Anſehung der Farbe, des ſinnlichen Nervs

*) *Karl Schnaaſe*, Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten, I. Bd. S. 59.

185] Der grofse Jagdfaal im Schloffe Ambras bei Innsbruck. (Nach einer Photographie von Scherner in Bozen.) Der Boden ift mit achteckigen fchwarzen, rothen und weifsen Marmortafeln belegt; die Wände und Fenfternifchen auf weifsem Grunde polychrom mit Grotesken bemalt; die Holzdecke gefchnitzt und eingelegt. (Theil daraus f. Fig. 158); die Doppelthüren auf's Reichfte eingelegt.

aller Kunft, zwifchen dem Griechen- und Römerthum eine viel tiefere Kluft befteht, als zwifchen dem Kunftwefen der Griechen und dem der Aegypter.

Der ungleiche Maafsftab der Werthfchätzung alter Kunfterfcheinungen beruht auf der Einfeitigkeit des Kunftbegriffes. Je nachdem wir das Höchfte entweder in der packend charakteriftifchen und verfeinerten Wiedergabe der wirklichen Natur oder in der grandiofen Verkörperung von irgendwelchen religiöfen und menfchheitlichen Idealen oder gar in der Wiederfpiegelung des eigenen Schönheitsideales erblicken, wird unfer Urtheil ein fchwankendes bleiben. Das Ausfchlaggebende follte meines Erachtens überall nur der Nachweis des göttlichen *Talentes* fein, das fich uns in den alten Werken offenbart, gleichviel ob es durch religiöfe und foziale Vorftellungen gefördert oder gehemmt ward, gleichviel

ob es uns in groſsen Monumenten oder in Werken der Kleinkunſt entgegentritt. Von dieſem höheren Standpunkte aus dürſte es ſchwer fallen, die groſsen Kunſtkulturen des Alterthums zu zenſiren wie Löſungen einer gemeinſamen Schulaufgabe. Eine ſolche enge Gemeinſamkeit der Aufgabe war eben überall nicht vorhanden, gemeinſam war allen nur das *Ingenium,* das Talent, die Begeiſterung, der Witz, die Luſt zum Fabuliren und Maſkiren. Wenn wir aber, unter gerechter Würdigung aller beſonderen Kulturverhältniſſe, nur auf die Entdeckung dieſes Ingeniums ausgehen, ſo müſſen wir den Aegyptern und Indern, den Griechen und Perſern, den Chineſen und Japaneſen nahezu die gleiche Bewunderung zollen.

Es iſt hier ſelbſtverſtändlich immer nur von den bildenden, ſchmückenden Künſten die Rede, nicht von der Muſik und Poeſie. Zu den erſteren war der Menſch gewiſſermaſsen *genöthigt:* Obdach, Kleidung, Geräthe und Waffen ſind von dem Weſen des *Menſchen* unzertrennlich; der erſte Menſch aber, der ſolche Dinge edler, zierlicher und ſchwungvoller zu geſtalten ſuchte, als das nackte Bedürfniſs es erheiſchte, war auch der erſte Künſtler. In dieſer nahen Beziehung zur Noth des Lebens iſt gewiſſermaſsen das primäre Entwickelungsgeſetz der bildenden Künſte vorgezeichnet, durch jene Beziehung erklärt ſich auch die oft überraſchende Aehnlichkeit der primitiven Ornamentik bei den verſchiedenſten Naturvölkern, die unter ſich keinerlei Berührung gehabt haben. Weitere

186] Wandmalerei auf der Trausnitz bei Landshut, nach der Aufnahme von Rud. Gehring. (Vgl. Fig. 187.)

Prinzipien der Entwickelung ergeben ſich dann aus dem pſychiſchen Leben der Völker, in erſter Linie aus der Geſtaltung des Religionskultus, wobei ja wiederum die äuſsere Natur — Klima, Binnen- oder Meereslage, Bodengeſtaltung, Fruchtbarkeit — von der allergröſsten Bedeutung ſind.

In jenen Beziehungen zu Noth und Natur finden aber die bildenden Künſte nicht blos mächtigen Antrieb, ſondern auch weſentliche Beſchränkung. Die alltäglichen Hauptbedürfniſſe der Menſchen ſind ſeit urdenklichen Zeiten ungefähr dieſelben geblieben, wir können ihre Zahl nicht willkürlich vermehren, ſo wenig wir uns eine dritte Hand geben oder aufrecht ſtehend ſchlafen können. Und wie die Aufgaben, ſo ſind auch die Löſungen beſchränkt; für die meiſten derſelben gibt es nur *ein* »richtiges« Prinzip, welches vielleicht ſchon vor Jahr-

187] Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Lamdshut, um 1578.

hunderten ſeine denkbar vollkommenſte, gewiſſermaſsen ſeine »klaſſiſche« Form erhalten hat. Tiſch, Stuhl, Sitzbank, Bett, Trinkgefäſs u. ſ. w. ſind Dinge, die von Seite des praktiſchen Gebrauches einem gewiſſen »Formenzwang« unterworfen ſind. Die Erfindung neuer Variationen aber iſt für alle dieſe Hauptſtücke der Dekoration um ſo mehr beſchränkt, je genauer dem Bildner die vorhergegangenen Löſungen bekannt ſind; die Kenntniſs der klaſſiſchen Formen wird zum Hemmſchuh ſeiner, ohnehin ſchon durch Zweck und Weſen der Dinge eingeengten Phantaſie. Im Grunde wiederholt ſich hier derſelbe Vorgang, den wir auch auf den Gebieten der Sprache und Poeſie beobachten. Auch die Gefühle und Leidenſchaften, welche die menſchliche Bruſt bewegen und welchen das Wort Ausdruck verleihen ſoll, ſind ewig dieſelben, und gerade die ſtärkſten unter ihnen — Haſs und Liebe — ſind enge beſchränkt. Sobald nun die Sprache eines Volkes »reif« geworden, das Höchſte ſchön zu ſagen (was nicht immer mit der Reife des Volkes auf anderen Gebieten, wie z. B. demjenigen der bildenden Kunſt zuſammenfällt), ſo ſtellt ſich mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit die klaſſiſche Formgebung ein. So muſs ſich jede neue Kunſt mit altehrwürdigen Autoritäten, Prinzipien, Ausdrucksweiſen, Typen und Manieren abfinden. Die Epigonen aber haben dadurch einen ſchweren Stand; in ihrem Schaffensdrang ſind ſie fortwährend in Gefahr, entweder längſt Dagewefenes zu wiederholen oder ſich in unfruchtbaren Verſuchen abzumühen. Der Kunſtfreund, der im groſsen Zuſammenhange der Kultur lebt, hält ſich am liebſten an das Sichere, durch die Jahrhunderte Bewährte, er iſt durch und durch konſervativ und miſstrauiſch gegen jede neue Kunſtweiſe, welche mit dem Anſpruche der Originalität auftritt; aber gerade hierauf iſt der Ehrgeiz der ausübenden Künſtler gerichtet, ſie ſtreben — von ihrem Standpunkte mit einigem Rechte — nach dem Ruhme neuer, noch nicht dagewefener Leiſtungen. Häufig artet der Widerſtreit der Intereſſen in Verbitterung aus, die beiden Parteien erklären ſich gegenſeitig für inkompetent und mit der Verachtung des gegneriſchen Urtheils wird auch die Verſtändigung unmöglich.

Meinen verehrten Leſern überlaſſe ich es, dieſen Gedankengang weiter zu verfolgen. Er liegt nicht ſo weit ab von unſerem Thema, als es auf den erſten Blick den Anſchein hat.

Wenn ich nun an den Verſuch gehe, eine gedrängte Ueberſicht der Formen zu geben, welche den Charakter der deutſchen und überhaupt der nordiſchen Innendekoration im Laufe der Jahrhunderte beſtimmt haben, ſo iſt

dies immerhin ein Wagniſs. Soweit es ſich nämlich um die früheſten Perioden, um die vorgothiſchen Zeiten handelt, ſind wir faſt ausſchlieſslich auf Konjekturen angewieſen. Zwar läſst ſich aus Miniaturen und aus kümmerlich erhaltenen Reſten von Wandmalereien Manches erſehen, aus alten Mären und Aventiuren Manches erleſen; auch laſſen ſich aus den Ruinen von Bauwerken, Schlöſſern und Kirchen Schluſsfolgerungen ziehen: aber dies Alles gibt doch kein ganz zuverläſsiges Bild. Namentlich die Schluſsfolgerung aus der Architektur iſt bedenklich; denn es iſt charakteriſtiſch für die frühen und markigen Zeiten faſt aller Stilbildungen, daſs die innere Einrichtung ſelbſtſtändig zweckmäſsig erfunden ward, wogegen die Verquickung derſelben mit architektoniſchen und Façadenmotiven in der Regel das nahe Ende, den beginnenden Verfall des Stiles kennzeichnet. Zu einer eingehenden kritiſchen Darſtellung iſt hier auch nicht der Ort; ich muſs daher den Wiſſensdurſt meiner verehrten Leſer einſtweilen mit dem Hinweis auf die Werke von *Semper, Schnaase, Viollet-Le-Duc, Weiſs* u. a.*) ſtillen. Von hervorragendem Intereſſe ſind namentlich die Unterſuchungen des unvergeſslichen Gottfried Semper; wer ſich einmal mit der originellen Vortragsweiſe dieſes groſsen Denkers vertraut gemacht hat, der wird ſein Werk mit ebenſoviel Genuſs als Nutzen ſtudieren.

Die älteſte nordiſche Dekoration, vor aller Berührung mit dem Römiſchen, iſt in myſteriöſes Dunkel gehüllt. Es iſt ein phantaſtiſches Gebilde, aber zweifellos ein ſehr glückliches, das uns die Münchener Hofbühne

188] Gemalte Karyatide aus der Trausnitz bei Landshut nach der Aufnahme von Rud. Gehring.

*) *G. Semper*, Der Stil in den techniſchen und tektoniſchen Künſten; 2 Bde. *Viollet-Le-Duc*, Dictionnaire du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaiſſance; 7 Bde. *Schnaase*, Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten; 7 Bde. *Weiſs*, Koſtümkunde; 5 Bde. Eine groſse Anzahl von Quellenſchriften findet ſich in den genannten Werken zitirt.

189] Holzplafond mit gemalten Füllungen und Hohlkehlen, entworfen vom Herausgeber.

als Halle der Giebichungen in Richard Wagner's »Nibelungen« vorführt: Maſſive Holzſäulen mit gewaltigem Gebälk, die Abſchlüſſe gebildet durch rieſige Vorhänge, welche, gleichwie die Holztheile, in verſchiedenen Variationen mit demſelben Zopfgeflecht und Thierverſchlingungen polychrom geſchmückt ſind; an den Holzwänden

190] Feftfaal im Schloffe zu Fontainebleau. Nach einer Radirung von E. Sadoux in der »Revue des Arts Décoratifs«.

mächtige Thierfelle und Waffen; die fpärlichen Möbel und Geräthe breit und ftark, mit Thierköpfen verziert, das Ganze von machtvoller Erfcheinung, würdig Wotan's und feiner Holden und Unholden. Jenes Ornamentwerk, von Semper fo trefflich als »kosmogonifcher Urzopf« bezeichnet, das in anderer und reicherer Ausbildung auch mit den Webereien aus Ninive zu den Hellenen kam und befruchtend auf die Mythenbildung der Homerifchen Zeit wirkte, finden wir in der That vielfach an den Geräthen der alten Kelten und Skandinavier. Hier im Norden, wo fie offenbar religiöfe Myfterien ausgedrückt haben, fehen wir diefe altafiatifchen Ornamente länger als irgendwo gepflegt; wir begegnen ihnen ebenfo an den Säulenkapitälen des nordifch-romanifchen Stils bis in's 13. Jahrhundert, wie in den alten heiligen Manufkripten und an den Geräthen der

191] Zuckerdofe mit Zange, Löffel und Deffertmeffer von H. Kellner.

ruffifchen Kirche bis zu den Tagen Iwan's des Schrecklichen.*) Ja felbft noch in der nordifchen Gothik gewahren wir diefe verfchlungenen Thierleiber, wie die Friefe des in Fig. 55 abgebildeten Schrankes beweifen. Es ift fchwer zu fagen, inwieweit bei diefen mittelalterlichen Gebilden des Nordens urheimatliche Erinnerungen und neu importirte perfifch-byzantinifche Einflüffe mitgewirkt haben. Jedenfalls war es ein merkwürdiges Wiederbegegnen ftamm- und wahlverwandter Symbole. Und wie kraftftilvoll war, ganz abgefehen von feiner myfteriöfen Bedeutung, diefes Schmuckwerk im Vergleiche zu dem Ornamentwerk der fpäteren Hellenen und der Römer! Mit richtigem Inftinkt fehen wir denn auch die Renaiffance befliffen, den Abglanz der altafiatifchen Knoten und Verfchlingungen aus dem Arabifchen fich zu eigen zu machen.

Uebrigens mag die häusliche Einrichtung unferer Urväter im Allgemeinen nichts weniger als »komfortabel« gewefen fein. In den früheften Zeiten beftand das Haus der Freien aus *einer* grofsen Halle, um welche fich verfchiedene kleinere Anbauten für landwirthfchaftliche Zwecke gruppirten. In diefer Halle, auch »Saal« genannt, lebten, zechten und fchliefen fämmtliche Familienmitglieder und Dienftleute; der Feuerherd ftand in der Mitte, ohne Schornftein, eine befondere Küche gab es noch nicht, der Saal war zugleich die Räucherkammer; Vorhänge aus ftarken Geweben bildeten einzelne Abtheilungen, um die Lagerftätten der Frauen vor den Blicken der Männer zu bewahren. In diefer ganzen Anlage erkennen wir das alte *Zelt* der Nomaden, das nur ein fefteres Gefüge angenommen hatte. Der Entwickelung gemäfs mag denn auch die Halle zuerft Schanzbau gewefen fein, vielleicht mit Benützung eines Riefenbaumes als Mittel- und Stützpunkt. Mit wachfender Bodenkultur und zunehmendem Bedürfnifs des Schutzes gegen beuteluftige Eindringlinge wird der Wallgraben vertieft und die Umfaffung der Halle aus rohem Gemäuer aufgeführt worden fein. Der

*) Sehr intereffant find die Abbildungen in dem Werke: »Hiftoire de l'ornement ruffe du Xe au XVIe fiècle d'après les manuscrits. Publication des »Mufée d'Art et Induftrie de Moscou«. Paris, 1873.

192] Kamin (1578) in der Burg Schwöbber bei Hameln. (Ortwein's Deutfche Renaiffance.)

Boden war aus Lehm geftampft, theilweife vielleicht, der Wärme wegen, mit Holzplatten belegt. Die Anfiedelung vergröfserte fich, es entftand die Scheidung nach Handwerken, die Halle des Angefehenften und Mächtigften ward zur »Burg« (Pallas, Pfalz), das ganze Dorf erhielt hinter dem Graben die Ringmauer mit Wachtthürmen u. f. w. Das Haus ward erweitert durch die Anlage befonderer Räume für die Frauen, für das Gefinde, die Krieger, für die Küche; fpeziell das Frauengemach erhielt den Namen Kammer (camera, Kemnate, Frauenzimmer). Vielfach mag auch fchon frühzeitig das römifche Haus mit dem Zentralhof, um welchen fich die einzelnen Zimmer gruppirten (Fig. 81), anregend gewirkt haben — noch mehr aber vielleicht der römifche befeftigte Thurm, in welchem der Etagenaufbau wohl zuerft im Norden zum Ausdruck kam. (Der Donjon der Normannen!) Endlich dürfen wir nicht vergeffen, dafs fchon die Niederlaffungen der Pfahlbauern den Luxus verfchiedener Wohnräume kannten.

Sage und Dichtung haben diefe alten germanifchen Wohnfitze romantifch ausftaffirt. In Wirklichkeit war es gewifs eine kümmerliche und rohe Bauernwirthfchaft, die namentlich zu Winterszeiten für uns verzärtelte Stadtmenfchen

193] Weinkühler, entworfen von Herm. Kellner.

des neunzehnten Jahrhunderts unerträglich ſein würde; denn da muſsten, um die Kälte abzuwehren, die Thüren und Luken mit Holzläden feſt verſchloſſen und mit Thierfellen verhängt werden; drinnen aber hockten die Inſaſſen um das Feuer, mit ruſſigen Geſichtern. Der Kienſpann brannte nur für die zechenden Männer, die, wie es in einer angelſächſiſchen Chronik heiſst, »beore druncne« — vom Bier berauſcht — mit ihren Jagd- und Fehdeabenteuern renommirten und gelegentlich ſich wohl auch mit den Fäuſten bearbeiteten. Für ſie gab es doch noch im Freien zu ſchaffen, winterliches Waidwerk und Zimmermannsarbeiten; aber die armen Frauen! Wie mögen ſie in ihrem dunklen Gefängniſs die erſten Boten des Frühlings begrüſst und wie mögen ſie ſich an den langen Sommertagen erlabt haben, die ihnen den Aufenthalt im Freien, allerlei Kurzweil und nützliche Arbeit geſtatteten. Dann waren auch die Zeiten der Götterverehrung im heiligen Hain gekommen. So bildete indirekt vielleicht auch die Eigenart ihrer Wohnſitze einen Grund mehr für das zähe Feſthalten der alten Germanen am Glauben an ihre Naturgötter, die ihnen mit dem erſten Schnee die Lebensfreude nahmen, um ſie ihnen im Frühling in neuer Blüthe zu ſchenken.

In der vorchriſtlichen Zeit dürfte alſo das germaniſche Haus wohl meiſtens *Holzbau* geweſen ſein, deſſen Struktur wie innere Ausſtattung je nach der Macht der Beſitzer mehr oder weniger reich waren. Der Palaſt des Attila, den uns der Römer Priscus 448 ſchildert, höchſt wahrſcheinlich ein mäſogothiſches Bauwerk, war nicht nur aus rechtwinkelig behauenen Balken gebildet, ſondern hatte auch aus genau ineinander gefügten und mit Schnitzwerk verzierten Brettern beſtehende Vertäfelungen. Die Balkenenden waren mit kreisrunden, wohl auch ornamentirten Holzplatten belegt, welche alſo vom Boden bis zur Decke bez. zum Dache ornamentale Reihen bildeten. Wichtig wäre es zu wiſſen, ob die zweifellos gebräuchlich geweſene polychrome Behandlung des Holzes in einer vollſtändigen oder nur theilweiſen Bekleidung beſtand. Ich möchte das Letztere annehmen. Bei den antiken Völkern des Südens hatte die

194] Vertäfelung aus dem Schloſſe Velthurns bei Brixen.

gänzliche Verdeckung des Holzes mit Stuck und Farbſtoffen den Sinn, daſs man der ganzen Wand den Charakter des kühlen Steines geben wollte; im kalten Norden lag es dagegen nahe, dem Holze den farbigen Charakter der *erwärmenden* Bekleidung und damit ſein ſtruktives Recht zu belaſſen. Ich neige der Anſicht zu, daſs in dieſer Beziehung die gothiſche Innendekoration nur den Traditionen früherer Zeiten gefolgt und daſs auch die italieniſchen naturfarbigen Holzver-

täfelungen des Cinquecento ganz wesentlich auf nordische Einflüsse zurückzuführen sein dürften.

Der erste deutsche Volksstamm, der die verfallende italienische Kunst und insbesondere den Steinbau adoptirte, waren die Ostgothen unter Theoderich dem Grossen — dem reckenhaften Dietrich von Berne (Verona) der deutschen Heldensage. Der König selber war ein kunstliebender Herr, er begünstigte die einheimischen Künstler, sein Palast in Ravenna muss reiche Schätze römischer Kunst umschlossen haben; er wollte überhaupt auf seine transalpinen Unterthanen nicht den Eindruck des Barbaren, sondern des Imperators im alten Sinne machen. Indessen zeigt uns sein noch heute erhaltenes, schon zu seinen Lebzeiten erbautes Mausoleum in Ravenna, dass er bei voller Werthschätzung der römischen Architektur doch nicht ganz auf die germanische Art verzichtet hatte: gewisse Ornamente zeigen uns jene altnordischen, dem Römischen fremden Verschlingungen, was um so wichtiger erscheint, als dieselben hier vortrefflich in Stein ausgeführt sind. Weniger widerstandsfähig gegen die überlegene Kunst der Italiener waren die Longobarden. Auch die Westgothen im südlichen Gallien bequemten sich zur Annahme römischer Kunstkultur. So trugen die Wirren der Völkerwanderung ebensoviel zur Verbreitung und Erhaltung römischer Kunstpflege bei, wie sie andererseits den damals noch in Hülle und Fülle erhaltenen antiken Werken den Untergang bereiteten. Rom selbst ward um die Mitte des 6. Jahrhunderts im Verlaufe von 16 Jahren fünfmal erobert und geplündert; aber zum verwahrlosten Schutthaufen und zum grossen Steinbruch für ärmliche Neubauten wurde die Weltstadt doch erst gegen das Ende des Jahrhunderts, als durch Krankheiten und Hungersnoth der Bevölkerung aller und jeder Sinn für die Erhaltung der herrlichen alten Denkmale abhanden gekommen war.

Im germanischen Norden gelangte die Steinarchitektur erst durch den Kirchenbau allmälig zur Herrschaft; Hand in Hand damit ging der Einfluss der grossen Klöster, welche nun vielfach entstanden. Von eigentlich byzantinischen Einflüssen noch immer frei, waren jene frühen Bauten ebensoviele Pioniere römischen Kunstwesens, wenn auch die Kümmerlichkeit des Daseins und die Eile, mit der recht und schlecht dem Bedürfnisse des Kultus Abhilfe geschaffen wurde, einer tieferen und feineren Auffassung wenig günstig waren. Die Form der Kirchen scheint, wenn auch oft in bescheidenster Umbildung, diejenige der frühchristlichen Basilika mit der Krypta gewesen zu sein, wobei man mit Vorliebe, wie auch noch unter Karl d. Gr., antike Baureste (namentlich Säulen und

195] Saal im Schloſſe zu Heiligenberg, um 1587.

Kapitäle) verwandte. Anders bei den Paläſten der Fürſten und ſonſtigen öffentlichen Gebäuden, welche von der Form des römiſchen Hauſes abgewichen und auf die durch die germaniſche Halle vorgebildete Burgform nur das vielfach miſsverſtandene Detail des römiſchen Stils angewandt zu haben ſcheinen. So war die Kunſtpflege unter der Herrſchaft der zuchtloſen *Merovinger* (500—750 n. Chr.) immerhin ein Abglanz römiſchen Weſens; auch Geräthe und Koſtbarkeiten aller Art mögen meiſt römiſcher Herkunft geweſen ſein. Intereſſant iſt aber, daſs der heil. Bonifacius von Fulda aus vor den ketzeriſchen »Wurmbildern« an den Kleidern zu warnen für nöthig fand, — um ſo intereſſanter, als gerade die frommen und gelehrten Mönche des Kloſters St. Gallen es waren, welche jene altnordiſchen Ornamente aus der iriſchen Heimath mitgebracht hatten und mit ſo groſsem Fleiſs in ihren Manuſkripten anwendeten.

Mit *Karl dem Groſsen* ändert ſich das Bild. Wie auf allen anderen Kulturgebieten, ſo hatte er auch auf dem Gebiete der Kunſt eine glückliche und ſtarke Hand. Hier ſpeziell iſt ſeine ganze Anſchauungsweiſe gekennzeichnet durch

196] Deutſcher Kunſtſchrein (Ebenholz und Elfenbein), und venezianiſche Gläſer aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

ſeine Stellung zum kirchlichen Bilderſtreit. *»Nec frangimus, nec adoramus«* — »wir ſollen ſie nicht zerſtören, aber auch nicht anbeten«. Das iſt deutſch und kunſtliebend zugleich geſprochen. In Wirklichkeit ſtattete er nicht blos ſeine Kirchen, ſondern auch ſeine Paläſte reich mit Wandmalereien und Moſaiken aus. So einfach er in ſeinem Auftreten für gewöhnlich war, ſo ſehr liebte er die Prachtentfaltung beim Gottesdienſt und bei feſtlichen Anläſſen. Bei ſeinen lebhaften Beziehungen zum oſtrömiſchen Kaiſerhof dürfen wir annehmen, daſs ſeine Beſtrebungen durch *byzantiniſche Vorbilder,* wenn auch vorwiegend aus dem Bereiche der Kleinkünſte, ſtark beeinfluſst waren; insbeſondere die wohlerhaltene Vorhalle zu Lorſch, ſowie die aus ſeiner Zeit ſtammenden Miniaturen und Manuſkripte laſſen dies deutlich erkennen. Indeſſen war darin kein ausſchlieſsliches Prinzip. Der Aachener Münſter läſst erkennen, daſs auch Karl noch römiſche Baureſte verwenden lieſs, wie und wo er ihrer habhaft werden konnte. Aus Ravenna lieſs er das erzene Reiterbild Theoderich's nach Aachen ſchaffen, und nicht minder war ihm der Palaſt dieſes groſsen Königs eine willkommene Fundgrube zur Ausſtattung ſeiner Pfalzen; in ſolchen Plünderungen fand man damals, namentlich wenn die päpſtliche Zuſtimmung erholt war, nichts Anſtöſsiges. In Karl's Künſtlerwerkſtatt zu Aachen waren viele einheimiſche Meiſter thätig, daneben gewiſs auch manche Fremdlinge aus dem Süden, obſchon ſolche nicht genannt ſind. Sein Beſitz an koſtbaren Geräthen der Kleinkunſt war ſo groſs, daſs er ein Drittel desſelben für genügend hielt, um ſeinem Hauſe Glanz und Anſehen zu ſichern, wogegen er den Reſt den Kirchen der 21 Diözeſen des Reiches teſtamentariſch vermachte. Beſonders genannt werden vier Tiſche, einer von Gold und drei von Silber; die letzteren zeigten auf ihren Platten

197] Entwurf zu einer Bettſtatt von Androuet Du Cerceau. (Franzöſiſch, Stil Henri III., um 1570.)

Pläne von Conſtantinopel und Rom und eine Art Himmels- und Weltkarte. Wie groſs mag daneben das Inventar an Schmuckſachen und Gefäſsen aus Edelmetallen, an Schnitzereien aus Elfenbein, an koſtbaren Waffen u. ſ. w. geweſen ſein — ein grandioſer Schatz, von dem ſich nur wenige Stücke in der Verborgenheit der Klöſter und in Gräbern bis auf unſere Tage erhalten haben!

In den nach Karl's Tode hereinbrechenden Stürmen bildeten vorwiegend die *Klöfter* fichere Afyle für die Erhaltung und Förderung der bildenden Künfte. Sie waren recht eigentliche »Kunftfchulen«, in welchen die Früchte forgfamer Lehre fofort in einer reichen Praxis reifen konnten. Die Künftlermönche von Fulda, Gandersheim, Lorfch, Corvey, Osnabrück, Paderborn, Hirfchau, Reichenau, St. Gallen, St. Emmeran (Regensburg), Chiemfee, Tegernfee, Benediktbeuern, Weffobrunn etc., waren nicht nur gelehrte Schönfchreiber und Miniaturmaler, fondern auch treffliche Baumeifter, Holzfchnitzer, Steinmetzen, Goldarbeiter etc. Die Opulenz und Ruhe des klöfterlichen Lebens geftattete ihnen vollfte Hingabe an ihre idealen Aufgaben; nichts brauchte da haftig über's Knie gebrochen zu werden. Der religiöfe Sinn des Volkes führte talentvolle Novizen in grofser Zahl herbei; war doch auch die künftlerifche Thätigkeit der Mönche mit grofsen Ehren verknüpft, wie denn ihre Namen und Werke mit befonderer Achtung in den Klofterchroniken aufgeführt wurden. Die weltlichen Grofsen holten fich auch in Kunftfragen häufig Rath und Beiftand aus den Klöftern; fchon zu Karl's Zeiten beftand in diefer Hinficht ein reger Verkehr zwifchen Fulda und der Künftlerwerkftatt zu Aachen. Viele diefer frommen Männer waren von erftaunlicher Vielfeitigkeit; von dem Mönche Tutilo in St. Gallen († 915) berichtet Ekkehard, dafs er in allen Sätteln gerecht war, als Elfenbein-fchnitzer, Goldarbeiter und Maler gleich tüchtig, dabei Dichter, Flötenbläfer und Sänger. Aufserdem war er von riefiger Körperkraft und ein fehr luftiger Herr; ich möchte wetten, dafs er auch in Küche und Keller Meifter gewefen. Wer denkt da nicht an den unvergefslichen, eben fo vielfeitigen als jovialen Franz Seitz?

Der Umftand aber, dafs die Klöfter nun die angefehenften Kunftpflege-ftätten waren und Jahrhunderte hindurch blieben, ward von einfchneidender Bedeutung für das ganze Kunftleben des Mittelalters. Denn die Gemeinfamkeit des *Kultusideals* bewirkte, dafs auch die Kunftentwickelung eine im Grofsen und Ganzen einheitliche blieb. Höchft intereffant ift es, auf dem weiten chriftlichen Gebiete Mittel- und Südeuropas diefes Vorgehen im gleichen Geifte zu beob-achten; da und dort zwar treten die ähnlichen Erfcheinungen nicht ganz gleich-zeitig ein, und namentlich Italien, wo die Erinnerungen an die römifche Antike naturgemäfs am lebendigften blieben, verhielt fich bei der neuen Kunftbewegung mehr empfangend als gebend; aber allmälig gelangt doch das neue Kunftwefen überall zum Durchbruch. Man nennt den höchft eigenartigen Kunftftil der

198] Küche im Mufeum zu Salzburg (deutfche Spätrenaiffance). Geftellt vom verft. Direktor Schiffmann.

nachkarolingifchen Zeit den *romanifchen;* es wäre vielleicht richtiger, ihn als *deutfch-fränkifchen Klofterftil* zu bezeichnen. Mit dem Römifchen verglichen, erfcheint der Stil geradezu als neue Erfindung, bei der auch germanifche, byzantinifche und maurifche Einflüffe ftark mitgewirkt haben.

Da auch die gefammte profane Kunft des Mittelalters einfchliefslich der Innendekoration mit der kirchlichen im innigften Zufammenhange fteht, fo fei es mir vergönnt, die Entftehung des romanifchen Kirchenbaues kurz darzulegen. Es ift dies um fo wichtiger, weil auch der gothifche Kirchenbau nur als eine Fortfetzung des romanifchen erfcheint, und weil die gothifche Architektur endlich

im 15. Jahrhundert geradezu in die Innenräume der Paläfte und Bürgerhäufer übergegangen ift. Will man das gothifche Zimmer diefer letzten Periode — und diefes kommt ja wegen der Annäherung an moderne Bedürfniffe vorwiegend in Betracht — in feiner reichen Tektonik und Ornamentik verftehen, fo mufs man nothgedrungen auf die Anfänge des mittelalterlichen Kirchenftils zurückgehen.

199] Lehnftuhl, deutfche Spätrenaiffance, um 1600.

Weder die altchriftliche Bafilika mit ihrer länglichen, noch die byzantinifche Kirche mit ihrer centralen Anlage konnte dem Bedürfniffe auf die Dauer genügen. Die Kirche war mächtiger, die Geiftlichkeit zahlreicher, der Gottesdienft reicher geworden. Es kam alfo darauf an, fowohl für die heiligen Handlungen und den Klerus, als für das Volk mehr Raum zu fchaffen. Dazu kam die zunehmende Scheidung zwifchen Prieftern und Laien. Der Baufinn der Kirche war daher nach dem Tode Karl's d. Gr. (deffen einzige uns erhalten gebliebene Kathedrale, der Münfter zu Aachen, zugleich Schlofs- und Grabkapelle, den Charakter der byzantinifchen Kuppelkirche St. Vitale in Ravenna trägt), auf die *Vereinigung* und *Stärkung* der Vorzüge jener beiden Typen gerichtet: die langgeftreckte drei- bez. fünffchiffige Bafilika, welche dem Heere der Laien im Hauptfchiff zum Ausblick auf den Hochaltar, in den Seitenfchiffen zur ftillen Andacht genügenden Raum darbot, behielt man bei, zwifchen Längsfchiffe und Apfis aber fchob man ein breites *Querfchiff* ein, fo dafs die ganze Anlage im Grundrifs die Form des Kreuzes erhielt, wobei man wohl zunächft an die fymbolifche Bedeutung diefer Figur nicht gedacht hat. Diefer Grundrifs erhielt feine fymmetrifche Anordnung nach gleich grofsen Quadraten (bez. Halbquadraten in den Seitenfchiffen); die Schneidung des Kreuzes bildete das Grundquadrat; das Hauptfchiff erhielt drei bis fechs, der Chor (in welchem zu beiden Seiten die Geiftlichkeit ihre erhöhten Sitze hatte, daher »Chorftühle«), ein, das Querfchiff drei Quadrate einfchliefslich des Grundquadrats u. f. w. Bald wurde

200] Theil des ſog. Fuggerſtübchens, jetzt im k. b. Nationalmuſeum.

201] Niederländifcher Buffetfchrank, Spätrenaiffance, um 1580.

auch die alte Balkendecke der Bafilika über den Längsfchiffen aufgegeben; zur Befeitigung der Holzdecke war durch die Feuersgefahr derfelben triftiger Anlafs vorhanden, auch machten fpeziell im Norden Kälte und Schneefall eine durchaus gefchloffene Wölbung und ein fteileres Dach wünfchenswerth. Das Steingewölbe zu tragen, waren die einfachen antiken Säulen zu fchwach, an ihre Stelle trat in der Regel der Pfeiler oder eine Kombination von Pfeiler und Säulen. Der wichtigfte Fortfchritt im Innern aber beftand in der Anwendung des *Kreuzgewölbes* an Stelle des von der Antike überkommenen Tonnengewölbes, welches, plump an fich, an den Kreuzungen mit dem Querfchiff Schwierigkeiten verurfachte. Diefe Kreuzgewölbe, bisher nur in der Krypta und in niedrigen Gängen angewandt, gaben den Haupt- und Nebenfchiffen der Kirche ein ganz neues rhythmifches Leben, aus dem fich fpäter das aufftrebende Syftem des gothifchen Stils entwickelte.

Die Machtftellung der Kirche verlangte aber auch ein reicheres Aeufsere. An die Stelle der fchlichten Eingänge zur frühchriftlichen Bafilika waren zwar fchon vielfach Vorhallen mit Säulen getreten; das genügte aber nicht mehr; immer mehr richtete fich der Baufinn des Klerus auf reiche Façaden, welche fchon von Aufsen eine Vorahnung des Innern geben und die Eintheilung desfelben äufserlich andeuten follten. Die nächfte Löfung diefes Gedankens finden wir im romanifchen *Portal,* einer ebenfo originellen als geiftreichen Schöpfung des Mittelalters: Das Thor wird von zwei Säulenreihen eingefafst, welche fchräg von Innen nach Aufsen die Mauertiefe ausfüllen und mit ihren ornamentirten

202] Farbige Thongefäſse und Gläſer, ausgeführt nach Entwürfen von F. Keller-Leuzinger in Stuttgart.

Bögen gewiſſermaſsen eine perſpektiviſche Wiederholung des Innern darſtellen. Die Gothik hat dieſe Portalbildung im Weſentlichen beibehalten und nur ſtatt des Rundbogens den Spitzbogen und eine neue Ornamentik eingeführt. Die »anziehende Kraft« des mittelalterlichen Kirchenportals iſt unverkennbar, kein anderer Stil hat ihm etwas Aehnliches an die Seite zu ſtellen. Im Uebrigen ward die Façade mit Arkaden und Fenſterſtellungen verſehen, wohl auch mit zwei weiteren Portalen, welche der geringeren Höhe der Seitenſchiffe entſprechend niedriger waren als das Hauptportal. Endlich war man darauf bedacht, der Kirche durch anſehnliche mit dem Hauptbau organiſch verbundene *Thürme* auch im äuſseren Aufbau eine formidable Erſcheinung zu geben; Glockenthürme hatte

203—206] Deutſche Thürſchlöſſer, Spätrenaiſſance.

man wohl auch früher gekannt, dieſelben ſtanden aber als beſondere Bauten neben der Kirche. Auch die Langſeiten, die Querſchiffe und namentlich Chor und Apſis erhielten ſchon frühzeitig ihre äuſsere Architektur, ſo daſs die groſsen romaniſchen Dome mit ihren Zinnen und Thürmen, ihren gekuppelten Fenſtern und Säulenumgängen uns als »feſte Burgen« des Glaubens erſcheinen.

Die weitere Entwickelung ſei nur flüchtig angedeutet: Der romaniſche Bau war auch mit dem Kreuzgewölbe immer noch ein Gemiſch von ſenk- und waagrechter Struktur; die breiten Tragpfeiler und die mächtigen Auſsenwände der Seitenſchiffe waren nöthig, um die ſtark nach Auſsen drückenden, »ſchiebenden« Gewölbe vor dem Einſturz zu bewahren. Indeſſen war das ganze durch den allgemeinen idealen Aufſchwung des kirchlichen Lebens geſtärkte Sinnen der Baukünſtler darauf gerichtet, die zwar ernſten und würdigen, aber auch ſchwerfälligen Verhältniſſe der tragenden Theile in zierlichere, leichtere, noch mehr aufſtrebende zu verwandeln. Nicht wenig mögen dazu die Berichte der Kreuzfahrer von den architektoniſchen Wundern des Orients beigetragen haben; andrerſeits hatte man ja Berührungen genug

207] Marmorkamin im Dogenpalaste zu Venedig, von Vinc. Scamozzi (um 1580).

mit den Arabern in Spanien und Sizilien. Neben ornamentalen Motiven von untergeordneter Bedeutung war es namentlich der *Kleeblattbogen* und der *Spitzbogen*, deren Herübernahme dem romanischen Kirchenbau ein neues Gepräge aufdrückte. Der erstere fand an Fenstern, Gallerien und Portalen nunmehr vielfache Anwendung, auch als Friesornament. Von gröfserer und weittragender Bedeutung aber wurde die Einführung des Spitzbogens in der Gewölbekonstruktion,

jedenfalls ohne dafs man zuerft davon eine Ahnung hatte. Indem man nämlich die ganze Wölbung fteiler machte, und nicht blos die Quer- und Längengurte lebendiger, mit Rundftäben und Hohlkehlen profilirte, fondern auch die einzelnen Gewölbefelder in ein Syftem von vollftändig gemauerten *Rippen* legte, gewann man zunächft den dreifachen Vortheil, dafs die Decke ein leichteres, fchlankeres Ausfehen, einen lebendigeren Rhythmus erhielt, ohne an Kraft der Erfcheinung zu verlieren, dafs man von der ftreng quadraten Konftruktion der Gewölbe abgehen und die Pfeiler vermehren konnte, endlich dafs auch der Seitenfchub der Gewölbe vermindert und die Hauptlaft fenkrecht auf die Pfeiler verlegt wurde. Diefe Neuerungen machen im Wefentlichen den Charakter des fogen. »*Uebergangsftils*« aus, welcher in die zweite Hälfte des 12. und die erfte Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt.

Da wurde die wichtige Entdeckung gemacht, dafs das ganze Syftem fpitzbogiger und gerippter Gewölbe der drei- bez. fünffchiffigen Kirche zu feinem Halte nicht durchaus kompakter ftarker Umfaffungsmauern, fondern nur entfprechend ftarker Pfeiler nach Aufsen bedürfe. So kam man auf die Idee der *Strebepfeiler,* welche nun, aus der Mauerlinie heraustretend, den ganzen »Schub« der Gewölbe aushalten mufsten. Theoretifch genommen waren alfo die Zwifchenmauern ganz überflüfsig; die durch Strebepfeiler geftützte Kirche hätte ebenfogut eine offene Halle fein können. Die Mauern waren überhaupt nur noch nöthig zum räumlichen Abfchlufs und zum Schutze gegen Wetter und Kälte, im Uebrigen liefsen fie in Folge ihrer leichteren Bauart jede ornamentale Behandlung und namentlich fehr breite und hohe *Fenfter* zu. Den Strebepfeilern wurden aber auch noch *Strebebögen* hinzugefügt, welche von jenen ausgehend in kühnem Schwung brückenartig über die Seitenfchiffe hinweg gingen und dem Gewölbe des Mittelfchiffes eine weitere Stütze gewährten. Vergegenwärtigen wir uns nun, wie fchon das Innere mit feinen hoch auffteigenden, reich profilirten Bündelpfeilern und Rippen und feinen hohen, mit Glasmalereien ausgefüllten Fenftern einen total veränderten Charakter erhielt, deffen eigentliches Wefen Schlankheit und Eleganz war, fo begreifen wir, dafs auch eine entfprechend leichte und zierliche Behandlung des Aeufseren, der Strebepfeiler und Strebebögen, der Fenfterumrahmungen, Firfte und Dachrinnen, nahe lag. Den Strebepfeilern wurden fchlanke fäulengetragene Häuschen und diefen wiederum fpitz zulaufende mehrkantige Pyramiden aufgefetzt; folche Auffätze nannte man »Fialen«. Die Spitzen diefer Fialen, wie auch der Thürme und freiftehenden Spitzgiebel

208] Entwurf zu einem reichgefchnitzten Tifch von Androuet Du Cerceau um 1570. (Stil Henri III.)

bildete die »Kreuzblume«; das fchwungvolle Weinblattornament der letzteren (vgl. Fig. 17) wiederholte fich als »Krabbe« auf den allenthalben angebrachten fpitzen Giebeln — den »Wimpergen«. Die Fläche diefer Giebel wie der Fenfter ward durch das »Stab- und Maafswerk«, zuerft einfach, dann immer reicher in durchbrochener Arbeit ausgeführt, wobei das drei-, vier- und fünfblätterige Kleeblatt und der Kleeblattbogen, fpäter auch die »Fifchblafe« (im fogen. Flamboyantftil) eine hervorragende Rolle fpielen. Die Strebebögen wurden häufig mit zierlichem Säulenwerk überhöht. Eine befonders reiche Durchbildung erfuhren die Portale und die über denfelben angebrachten riefigen Radfenfter. Weit hervorfpringende Wafferfpeier vermehrten, zufammen mit fonftigem figürlichem Schmuck, den grotesken Eindruck. Himmelanftrebende Thürme — die freilich fehr häufig nicht vollendet wurden — bildeten die weithin fichtbaren Wahrzeichen des von ihnen bekrönten architektonifchen Wunders. Einmal erfunden, wurde diefer neue Stil fehr rafch in allen feinen dekorativen Konfequenzen zur höchften Entfaltung gebracht. Schon die Kathedralen von Rheims und Amiens, beide Werke vom Anfang des 13. Jahrhunderts, zeigen uns denfelben in feiner ganzen Pracht und Herrlichkeit, und noch in demfelben Säculum folgen die grofsen Münfter zu Köln, Strafsburg und Regensburg, welche von der felbftftändigen hohen Künftlerfchaft der deutfchen Meifter Zeugnifs ablegen.

Ich habe, wie oben gefagt, diefe kurze Ueberficht*) der Entwickelung des mittelalterlichen Kirchenftils zu geben für nöthig gehalten, weil nur durch

*) Zu weiterer Belehrung empfehle ich, aufser den in der Anmerkung auf S. 207 genannten Werken, noch befonders: *Heinr. Otte,* Gefchichte der romanifchen Baukunft; *Wilh. Lübke,* Grundrifs der Kunftgefchichte, 2 Bde.; *Effenwein,* Kulturgefchichtlicher Bilderatlas des Mittelalters.

209] Himmelbettſtatt, deutſche Arbeit um 1560.

ſolches Zurückgreifen die gothiſche Profandekoration verſtändlich wird. Der Name »gothiſch« rührt von den Italienern her und ſollte eigentlich ein Schimpfname ſein. »Verflucht, der dieſe Pfuſcherei (particuccia) erfand! nur Barbarenvolk konnte ſie nach Italien bringen« — ſo läſst ſich Filarete um 1460 vernehmen, zu einer Zeit, als jenſeits der Alpen der Sinn für die Antike wieder mächtig geworden. In jenem Fluche aber prägt ſich nicht blos ungerechter politiſcher Haſs gegen das Deutſchthum aus — denn nicht Theoderich und ſeine Nachfolger, ſondern die entarteten Römer ſelbſt hatten den Untergang ihrer Kultur verſchuldet; das Verdikt Filarete's, das ja nur die allgemeine Geſinnung ſeiner Zeitgenoſſen ausdrückte, beſtätigt auch die Thatſache, daſs die Italiener die groſsen Prinzipien der Gothik niemals vollkommen erfaſst hatten. Ja ich gehe ſo weit zu behaupten, daſs dieſes ſonſt ſo durch und durch künſtleriſche, hochbegabte Volk nichts geleiſtet hat, was an Originalität und Groſsartigkeit der Erfindung dem mittelalterlichen normanniſch-fränkiſchen oder ſagen wir neidlos: franzöſiſch-deutſchen Münſterbau an die Seite zu ſtellen wäre. Der Ausſpruch Filarete's iſt aber auch ein Akt unbewuſsten Undanks: denn gerade die italieniſche Frührenaiſſance hat, freilich ohne es zu ahnen, ihre beſte Kraft aus dem Zauberkreiſe der nordiſchen Bauhütte bezogen!

Bevor wir aber zur Darſtellung der nordiſch-mittelalterlichen Wohnung übergehen, müſſen wir noch der Entwickelung und Umbildung des *ornamentalen Details* einige Aufmerkſamkeit ſchenken. Auch hier erſcheint ſowohl das Romaniſche als das Gothiſche originell und wunderbar konſequent.

Das Romaniſche. Die Säule hat nur die Grundidee von der Antike. Der Schaft entbehrt wohl der edlen Einfachheit mit der unteren Anſchwellung, dafür zeigt er oft eine auſserordentliche Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit phantaſtiſcher

210] Deutfche Wohnftube im Gefchmacke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Komponirt von Gabr. Seidl und ausgeführt für die Münchener Kunftgewerbe-Ausftellung von 1876.

Formen. Vertikale Kannelirungen kommen ſelten vor, deſto mehr gewundene, ſpiralförmige Schäfte und förmliche Zopfgeflechte. Sehr häufig ſind zwei- und mehrfach gekuppelte Stämme, welche ſogar manchmal in der Mitte knotenförmig verſchlungen ſind. An den Kirchenportalen und in den Kloſterarkaden namentlich ſind die Schäfte vielfach mit feineren und ſtärkeren Skulpturen überzogen, welche eher an die Ornamentik der Schliemann'ſchen Funde zu Mykenä als an das Römiſche erinnern: Feine Zickzackbänder mit Edelſteinprismen beſetzt, geradlinige und abgerundete Rauten, mit Sternchen beſäete Fiſchſchuppen, dann aber auch ſtiliſirte Blattformen, gitterartig eingefaſst und in freier Entwickelung. Oft zeigt derſelbe Stamm, durch einen oder zwei Ringe oder Knaufe abgetheilt, verſchiedene Ornamente mit wechſelnder Richtung. Oft winden ſich verſchlungene Thier- und Menſchenleiber in kämpfenden Stellungen an den gekuppelten Stämmen in die Höhe. Noch reicher ſind die Kapitäle geſchmückt, welche ſich entweder als breite, nach unten rundlich abgeſchrägte Würfel, oder als üppige Blumenkelche, oder in einem Gemiſch beider Formen über dem Schafte erheben. (Nur entfernte Anklänge, keine unmittelbare Anlehnung an die antiken Säulenordnungen.) Die Ornamentik dieſer Kapitäle iſt eine ſchier unermeſslich reiche: von dem einfachſten und zarteſten Linien- und Blattwerk bis zu den tollſten Verſchlingungen von Vogel- und Schlangenleibern, menſchlichen Fratzen etc.; dieſe letztere Gattung, zweifellos ein bedeutungsvoller Nachklang altnordiſcher Kunſt, von welcher ja auch die gleichzeitigen Miniaturen und Initialen der Kloſterkalligraphen ſtark beeinfluſst ſind. Die breit ausladenden Pfühle der Säulenbaſis haben in der Regel Eckblätter, welche ſich vom Wulſt über die vier Ecken der quadratiſchen Plinthe ausbreiten; manchmal treten aber auch an ihre Stelle Menſchen- und Thierfiguren. Das hervorſtechendſte Merkmal des Romaniſchen iſt der *Rundbogen,* der ſich von Säule zu Säule, von Pfeiler zu Pfeiler, über jeder Thüre und jedem Fenſter ausſpannt. Die wulſtigen Rundſtäbe der Portalbögen haben, als Fortſetzung der Säulenſchäfte gedacht, oft dieſelbe Ornamentik wie die letzteren; oft aber ſind ſie auch mit Wolken- oder Zickzacklinien, Taugewinden, mit Ketten von Kreiſen, Rauten, Prismen, Schuppen, mit Reihen von Fratzen und Thierköpfen u. dergl. geſchmückt. Ebenſo oft aber erſcheinen alle bisher erwähnten Bautheile glatt, in welchem Falle der polychromen Bemalung die dankbarſte Aufgabe zufiel. Die *Geſimſe* ſind einfacher, flacher und rundlicher als diejenigen der Antike, meiſtens oben mit einer kurzen Abdachung, unter dieſer eine Hohlkehle, dann ein oder zwei Rundſtäbe, unter dieſen ein ſchmaler

211) Tiſchdecke und gewebte Wandbekleidung um 1560; nach einem Holzſchnitt von Joſt Amman.

Fries, zu deſſen Hervorhebung man Breit- und Spitzzahnſchnitte, Würfel, kleine Rollen, Schuppen und dergl., in gröſseren Verhältniſſen namentlich Reihen offener, kleiner Rundbögen, mit und ohne Konſolen, ſpäter auch Kleeblattbögen verwendete. Bei Portalen und Thüren iſt das geſchloſſene Feld des Rundbogens (Tympanon) ſehr häufig mit plaſtiſchen Darſtellungen oder Malereien ausgefüllt. Eine groſse Rolle ſpielen die reizenden Gallerien aus Zwergſäulen und -Bögen, welche ſowohl die Emporen des Inneren, als die höchſten Partien des Aeuſseren (Umgänge um den Chor, manchmal um die halbe Kirche) beleben. Die Fenſter ſind meiſtens gekuppelt, aus zwei oder mehreren, durch Säulchen getrennten Bögen beſtehend, über welchen ſich dann wohl ein einziger Mauerbogen ausſpannt. Die Thürme, recht-, ſechs-, achteckig oder rund, ſind der Länge nach durch feine Geſimſe oder Ringe in Etagen getheilt und von ſteilen Giebeldächern oder mehreckigen bez. runden Helmen bedeckt. So macht der romaniſche Dom ſchon äuſserlich mit ſeinen feinen Theilungen und vornehm ruhigen Ornamenten einen überaus würdigen, ernſten Eindruck. Aber welche Skala von Ausdrucksweiſen

vom Speirer Dom bis zu S. Marco in Venedig! Welche edle Gesetzmäſsigkeit — und doch, jeder Baumeister ein Erfinder! Es kann kaum etwas Genuſsreicheres geben, als das Studium des romaniſchen Dombaues in ſeinen unendlichen Variationen von Land zu Land, von Jahrhundert zu Jahrhundert.

212] Wandleuchter, Ende des 16. Jahrhunderts; kgl. bayer. National-Muſeum in München.

Leider läſst das Innere der romaniſchen Kirchen heute nicht mehr die *ganze Dekorationskunſt* der Zeit erkennen. Dieſes Innere erſcheint uns, im Vergleiche zu den reich ſkulptirten Portalen etc. oft kahl und eintönig. Aber das war früher nicht ſo: da waren nicht blos die glatten Säulen und Pfeiler, die Apſiden und Bogenfelder, ſondern auch groſse Wandflächen mit *vielfarbigen Ornamenten* und *Figuren bemalt.* Dieſe ganze Polychromie war freilich eine ſo durch und durch mit dem Kunſtgeiſt des frühen Mittelalters verwachſene, die Symbolik und der Stil der Malereien ſtand ſo ganz im Einklang mit dem hohen Ernſt der Architektur, daſs ſie den Menſchen, welche nur von der Wiedergeburt der Antike träumten, nicht mehr verſtändlich waren. Im 16. Jahrhundert mag wohl noch das Meiſte davon geduldet worden ſein; ſpäter aber, als der ſog. Jeſuitenſtil ſeine wilden Orgien feierte, und als die emanzipirten Poſaunenengel mit ihren nackten Beinen das »Ideal« der geiſtlichen Herren geworden waren, da wurden die ebenſo tiefſinnigen wie eminent ſtilvollen Schildereien der treuherzigen alten Kloſterkünſtler erbarmungslos mit weiſsen Anſtrichen überſchmiert, — ein Kunſtmord der ſcheuſslichſten Art, um ſo verwerflicher, als er an ehrwürdigen Denkmalen der eigenen Kirche begangen ward. Es iſt ungemein ſchmerzlich, daſs von jenen alten Malereien — im Norden wenigſtens — nur Bruchſtücke in ruinöſem Zuſtand erhalten ſind bez. mit Sorgfalt von ihren barbariſchen Ueberzügen befreit werden konnten, ſo daſs wir uns von dem Geſammteindruck der urſprünglichen Dekoration keine ganz vollkommene Vorſtellung mehr machen können. Dazu kommt, daſs jede Imitation auf unüberwindliche Schwierigkeiten ſtoſsen muſs, weil wir das Kunſtideal des frühen Mittelalters im beſten Fall zwar verſtehen, aber nicht zu dem unſeren machen können. (Vgl. Seite 24 ff.)

Consée

213] Holzplafond, entworfen vom Herausgeber, gemalt von H. Probſt nach alten Holzſchnitten und Zeichnungen von Dürer, Holbein, Burgkmair, Amman, Stimmer und Candid. (»Formenſchatz.«)

Jenes Kunftideal aber beftand in der bildlichen Verkörperung nicht natürlicher, materieller Wahrheiten, fondern fymbolifcher und poetifcher Myfterien; ja die »gemeine Deutlichkeit der Dinge« mufste, um dem Ideale gerecht zu werden, bis zu gewiffem Grade fogar vermieden werden. Das fchliefst freilich eine ftete Entwickelung der Technik wie des Ausdrucks nicht aus, wie denn vom 10. bis zum 15. Jahrhundert die Wandmalerei vom Rohen zum Strengen und endlich zum Freien fortgefchritten ist;*) im Grofsen und Ganzen aber ift die mittelalterliche Kunft von jenem Ideale beherrfcht. Die Folge ift, dafs ihre Schildereien losgelöft erfcheinen von der Natur: daher der Goldgrund oder fonft welches Flächenornament, wo wir heute einen natürlichen Hintergrund anbringen würden. Die Figuren, Anfangs (an den mufivifchen Stil der Byzantiner anfchliefsend) in fteifer, ftrengliniger Hoheit, fpäter in bewegterer Gewandung und mit innigerem Gefichtsausdruck, follten gleichfam nur bedeutungsvolle Traumgeftalten fein, in deren Anblick verfunken der Andächtige fich dem Myfterium näher fühlte. Gerade die Abficht, das Himmlifche weit über das Irdifche zu erheben, hielt das Sinnliche und Individuelle fern; daher die Künftler ihre Geftalten, auch die der Apoftel und Propheten, lieber in weiblich demuthsvoller Haltung, als in männlich ftrotzender Kraft auffafsten. Dazu nun die eigenartigen Symbole, welche zur Darftellung kommen mufsten: der Heiligenfchein, das Kreuz, die Hand Gottes, die beiden Schwerter, gute, edle und böfe Thiere (Lamm, Taube, Fifche, Löwen, Einhörner, Greife, Adler, Drachen, Gewürm etc.), — zum Theil reine Phantafiegefchöpfe; fodann der zwar von Jahrhundert zu Jahrhundert wechfelnde, aber immer kirchlich vorgefchriebene Typus der Figuren Gottes, des Heilandes, der Jungfrau, der Apoftel, der Engel, der Teufel. Nur beifpielsweife erwähne ich, dafs im frühen Mittelalter Gott Vater und Chriftus als brüderlich ähnliche, gleichalterige junge Männer dargeftellt wurden, dafs der Gekreuzigte bis in's 12. Jahrhundert mit langer Tunica bekleidet, das Chriftuskind aber ernft »thronend« auf dem Schoofse der Jungfrau erfcheinen mufste. Endlich war auch für die verfchiedenen biblifchen

*) *Schnaafe,* Gefch. d. bild. Künfte im Mittelalter Bd. IV. S. 252, fagt von dem *rohen*, dem *ftrengen* und dem *freien* Stil: »Erfterer entfpricht im Allgemeinen den erften Anfängen der romanifchen Architektur, der zweite findet fich in der Zeit, wo diefe ihrer Vollendung entgegengeht, der letzte hängt mit diefer Vollendung felbft und mit dem frühgothifchen Stile zufammen und ift zwifchen 1150 und 1300 am Glänzendften entwickelt. Im 14. Jahrhundert machte fich das Beftreben nach lebensvollerem Ausdrucke weicher, individueller Gefühle geltend, aber auch dies noch unter dem beftimmenden Einfluffe der Architektur und mit einer typifchen, durch überlieferte Regeln geleiteten Körperbildung. Die Künftler beabfichtigten allerdings die Natur wiederzugeben, aber fie kannten noch nicht das unmittelbare Studium derfelben, fondern folgten ohne Weiteres ihrer Erinnerung und ihrer Phantafie. Erft mit dem 15. Jahrhundert ging man näher auf die Einzelheiten der natürlichen Erfcheinung ein und gerieth dadurch auf andere Wege, die zur neueren Kunft führten.«

214 & 215] Gothiſirende Tiſche der Spätrenaiſſance. (Deutſch.)

Vorgänge eine ganz beſtimmte Ordnung, oft bis zur Handbewegung, vorgeſchrieben. Aus alledem erhellt, daſs die Künſtler durch den kirchlichen Sinn der Zeit wie durch ſpezielle Dogmen beengt waren. Daſs aber ihre alſo bei religiöſen Thematen gebundene, ſtrenge Darſtellung ſich auch bei profanen Dingen geltend machen muſste, iſt erklärlich. Trotzdem iſt der Stil der mittelalterlichen Wandmalerei ein hochintereſſanter, »dekorativ« im höchſten Sinne des Wortes, ja geradezu monumental: ſie war in Wirklichkeit Belebung architektoniſcher Flächen, bildete mit der Plaſtik des Baues ſelbſt ein organiſches Ganzes. Jede Erinnerung an das Tafelbild, an die zufällige Anbringung einer Atelierarbeit war hier ſchon durch die Technik ausgeſchloſſen: wie die groſsartigen byzantiniſchen Moſaikbilder durch ihr feſtgefügtes Material wirklich der Wand angehörten, ſo erſchienen auch die in hellen leuchtenden Waſſerfarben*) ausgeführten romaniſchen Wandgemälde innig mit der Mauer verbunden — wie an Ort und Stelle breit und ſtark konturirte, aber zart kolorirte Federzeichnungen, eine für die Ewigkeit beſtimmte künſtleriſche Handſchrift.

Dem Stile der Wandmalerei am Nächſten ſtanden die gewebten und geſtickten Bilder, ſofern dieſelben als Dekoration gröſserer Flächen dienten. Solche *Wandteppiche* (jetzt Gobelins genannt) waren nachweislich ſchon ſeit dem 10. Jahrhundert beliebt nicht blos in den Paläſten der Groſsen, ſondern auch in den Kirchen; vielleicht iſt ihr Gebrauch ſeit der Antike ein ununterbrochener geweſen. Im Mittelalter ſpeziell ſpielten die figurenreichen Darſtellungen bibliſcher Szenen eine groſse Rolle. Wenn auch rohere Webereien ſicher ſchon von den germaniſchen Urvölkern zu dekorativen Zwecken benutzt wurden, ſo mögen

*) Die *Frescomalerei* — d. h. Malerei auf den friſch aufgetragenen Kalk — datirt aus dem 14. oder 15. Jahrhundert; vorher wurde auf den trockenen oder nur etwas angefeuchteten Kalkbewurf gemalt.

doch die erften feineren Fabrikate der Art aus dem Orient zu uns gekommen und von grofsem Einflufs auf die romanifche Ornamentik gewefen fein. Dann aber wurden fie maffenhaft nicht blos in den Klöftern und den Kemnaten der Ritterburgen angefertigt, fondern fchon frühzeitig entftanden förmliche Fabriken, in denen wohl hauptfächlich die grofsen und figurenreichen Stücke gewebt wurden. Bei dem Befitzer einer folchen Fabrik, dem Grafen von Poitou, beftellte fogar ein Bifchof 1025 ein »tapetum mirabile«; derfelbe Fabrikbefitzer offerirt um jene Zeit dem Könige von Frankreich gleich hundert Stück auf einmal! — Die *Glasmalerei* ift gleichfalls fehr alten Datums und ward fchon zu Ende des 10. Jahrhunderts zu Kirchenfenftern verwandt; Profeffor Sepp läfst die Erfindung von Tegernfee ausgehen. Indeffen ift über die Anfänge diefes und ähnlicher Kunftzweige ein geheimnifsvolles Dunkel ausgebreitet, da über die wichtigen Beziehungen zum Orient, diefem reichen Jungbrunnen mittelalterlicher Kunft, nur wenig Genaues bekannt ift. Das gilt namentlich auch von den Arbeiten in *Email,* wenn auch hier dem Niederrhein der Vorgang vor dem fo berühmt gewordenen Limoges gebührt; von den Schnitzereien in *Elfenbein,* den *Goldfchmiedearbeiten* und namentlich vom *Erzgufs.* Die noch heute in ziemlicher Anzahl erhaltenen Kirchengeräthe aus Bronze (Wand- und Handleuchter, grofse mehrarmige Standleuchter, Aquamanilen in Löwenform, Ciborien etc.) fcheinen ihre kraftftilvollen Formen oft ganz unmittelbar aus dem Perfifchen entlehnt zu haben, während andererfeits wieder der altnordifche »Wurm« mit feinen tollen Verfchlingungen auch den Erzgiefsern von damals viel zu fchaffen machte.*)

Das *Wohngeräthe* der frühromanifchen Zeit dürfen wir uns in feinen reicheren Formen als eine freie Ueberfetzung des römifchen und byzantinifchen Metallftils in den Holzftil vorftellen. Aber es wäre falfch, wollten wir die reichen Ausftattungen, welche geiftreiche Forfcher nach Miniaturen und kümmerlichen Bruchtheilen konftruirt haben, für den gewöhnlichen Hausrath halten. Diefer mag einfach genug ausgefehen haben: Maffive Eichenläden und Pfoften, einfach aber folid gefpündete, mit Falz und Nute, auch mit Holzftiften verzapfte Zimmermannsarbeit; von der geftemmten Schreinerarbeit, welche die Füllungen in vorfpringendes Rahmenwerk einfetzt und die Felder durch reich profilirte Lifenen abtheilt, war noch keine Rede, noch weniger von der Bekleidung des Holzkerns durch Fournituren aus anderen, reicheren Holzarten. Diefe letzteren

---

*) Sehr intereffante Abbildungen bei *Viollet-Le-Duc*, Mobilier Français, II, S. 53 ff., 69; und bei *Effenwein*, Kulturgefchichtlicher Bilderatlas.

216] Standuhr, von Bronze und vergoldet; deutſche Spätrenaiſſance. Im Beſitze des South-Kenſington-Muſeums in London.

Praktiken hat erſt die Gothik gezeitigt. Die romaniſche Wandvertäfelung wird, wo ſie überhaupt vorgekommen, aus glatt zuſammengefügten Brettern beſtanden haben, welche, den Prinzipien des Stils gemäſs, der Malerei oder dem Teppich breite Flächen darboten. In gleicher Weiſe mögen Truhen und Schränke im

Weſentlichen glatte Holzkäſten geweſen ſein, naturfarbig oder in reicher Ausſtattung bemalt (wie die berühmten Kirchenſchränke in Bayeux und Noyon)*), mit einfachen Eiſenbändern und Riegelſchloſs auf der Auſsenſeite. Bei Seſſeln, Sitzbänken, Tiſchen und Stühlen gewöhnlicher Art waren die ſtarken Füſse entweder ſenkrecht oder gekreuzt, in beiden Fällen unten durch eingezapfte Querleiſten gefeſtigt. An maſſiven Untergeſtellen frühzeitig Ausſchnitte von Rund- oder Kleeblattbögen. Wenn ich vorhin von einer Anlehnung an den antiken Metallſtil ſprach, ſo meinte ich damit jene Prachtmöbel der frühromaniſchen Epoche, welche den Abbildungen nach aus reich profilirten, offenbar auf der Drehbank hergeſtellten Füſsen und Gallerien von dickbauchigen Zwergſäulen gebildet waren. Die reichſten dieſer Möbel (Bettſtellen, Thronſeſſel, Chorſtühle etc.) mögen wohl auch bemalt oder mit Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter und gefärbtem Bein oder mit flachen Skulpturen verziert geweſen ſein.**) Die Vermuthung liegt nahe, daſs auch gewöhnlicher Hausrath vielfach aus Drechslerarbeit, aus zuſammengeſetzten Kugeln etc. beſtanden hat. Neben dieſer Nachbildung in Holz kommen aber, nachweislich bis in's 13. Jahrhundert, auch Seſſel und Bettſtellen aus Bronze vor, die an den Kreuzungen der Rundſtäbe mit Kugeln, unten mit Dreifüſsen (vielleicht auch Thierklauen u. dgl.) verſehen ſind; manchmal wurde nur eine Rück- und Fuſswand aus Metallſtäben dem übrigens hölzernen Geſtell aufgeſetzt.***) Zwiſchen den Stäben ward, zum Halt der Matratzen und Kiſſen, ein Netz von ſtarken Tauen oder Gurten ausgeſpannt. Ueberhaupt bildete das Bett, welches ja im Hauptwohnraum ſelbſt aufgeſtellt war, einen Glanzpunkt der Dekoration (Fig. 1, 6, 8), und gerade an dieſem Möbel mag am früheſten figürlicher Schmuck angebracht worden ſein. Wichtig war hierbei die Höhe der Kopfwand; denn es ſcheint, daſs unſere Altvordern mehr ſitzend als liegend geſchlafen haben. Auch mit Kiſſen, Ueberzügen und Vorhängen der Betten wurde viel Luxus getrieben. Dasſelbe gilt von den Sitzmöbeln; aber der reicher geſchnitzte Stuhl, oft ein ſehr anſehnliches breites Möbel, einem Throne gleich, war nur für den Schloſsherrn oder die Herrin oder für Ehrengäſte beſtimmt, die übrigen Zimmerbewohner muſsten ſich mit Sitzbänken und einfachen Schemeln begnügen. In der Kloſterzelle war durch das ganze Mittelalter der Klappſtuhl (Fig. 11), auch in Eiſen, und der Rippenſtuhl

*) *Viollet-Le-Duc*, Mobilier Français, I. Bd. S. 6 ff.
**) *Viollet-Le-Duc*, a. a. O. S. 44, 47, 48, 116, 161, 163.
***) Ebendaſelbſt S. 43, 50, 157, 159.

217] Wandvertäfelung aus dem Schloſſe Velthurns in Südtirol. Aufgenommen von Herrn L. Romeis.

aus Holz (Fig. 77) beliebt. Gepolſterte Möbel gab es nicht, dem bequemen Sitz dienten weiche, oft ſehr reich ausgeſtattete Kiſſen. Aber es kann nicht genug betont werden, daſs unſere Kenntniſs der romaniſchen Zimmereinrichtung eine ſehr mangelhafte iſt: Es exiſtirt kein einziges Enſemble aus der Zeit, und ſelbſt der reichſte Sammler, das reichſte Muſeum wäre ſchwerlich in der Lage, einen ganzen romaniſchen Wohnraum aus wirklich ächten Möbeln zuſammen zu ſtellen; ein um ſo ſchlimmeres testimonium paupertatis, wenn wir überdies

zugeben müſſen, daſs der Stil im Verlaufe von nahezu 400 Jahren in den verſchiedenen Gebieten ſeiner Verbreitung ſicherlich die mannichfachſten Wandlungen erfahren hat.

Eine ganz eigenthümliche Stellung nehmen die *ſkandinaviſchen Herrenhöfe* dieſer Epoche und ihre Einrichtung ein. In den Muſeen Kopenhagens und Stockholms werden reichgeſchnitzte Armſtühle, Thüren, Geräthe verſchiedener Art und Schmuckſachen aufbewahrt, welche, wahrſcheinlich aus dem 9. bis 12. Jahrhundert ſtammend, ſehr merkwürdige Ornamente rein nordiſchen Gepräges zeigen. Die oft erwähnten Knoten, Pflanzengewirre und Thierverſchlingungen ſpielen dabei die Hauptrolle. Der Sitz der Stühle beſteht aus einem förmlichen Kaſten, deſſen Füllungen Kampfſzenen u. dgl. darſtellen, aber auch die ſtarken Pfoſten, die breiten Rücken- und Armlehnen ſind geſchnitzt; die vier Pfoſten gehen in Hundsköpfe aus, auch Hennen oder dgl. ſitzen auf dem Handgriff.*) In jenen Ländern des hohen Nordens hatte ſich die urgermaniſche Ueberlieferung am Reinſten erhalten; wie uns die pathetiſche Sprache der ſchwediſchen Prediger unwillkürlich an griechiſche Laute gemahnt, ſo erinnern uns die erwähnten Ornamente lebhaft an frühhelleniſche Kunſt. *Semper* geht ſo weit, im altnordiſchen Dynaſtenhof urverwandtſchaftliche Anklänge an die Häuslichkeit der Griechen in ihrem heroiſchen Zeitalter zu finden.**) Ob die alten Skandinavier wirklich die Ornamentik ihrer Holzbauten aus der aſiatiſchen Urheimat mitgebracht? Es wird wohl ewig ein dunkles Räthſel bleiben!

Der Grundzug des romaniſchen Möblements war Zweckmäſsigkeit; daſs bei der Schwerfälligkeit und dem Ernſt des ganzen damaligen Lebens es hierbei nicht auf Eleganz ankam, iſt natürlich: die Menſchen hatten ihre Tugenden und Laſter, aber keine »Nerven«, keine »Migräne«. Selbſt der mäſsige Komfort, welchen unſere Kenntniſs des damaligen Hausrathes vermuthen läſst, fand ſich nur in den Wohnungen der Groſsen in Kirche und Staat. Am Feuer des breiten Kamins, vor dem 6 bis 10 Perſonen Platz hatten, oder des offenen Herdes in der Mitte des Gemaches mag es hier ſelbſt an trüben Wintertagen bei Fiedel und Minnegeſang, bei Schach- und Würfelſpiel erträglich geweſen ſein; konnte man hier doch den Steinboden und die Wände mit Teppichen belegen, drang doch das Tageslicht durch gläſerne, wenn auch grüne und kleine

---

*) Abbildungen bei *Eſſenwein*, Bilderatlas, Taf. 20, 22, 23.

**) Aeuſserſt intereſſant die ausführliche Begründung dieſer Anſicht bei *Semper*, Stil, Bd. II S. 276 ff. Vgl. a. *K. Weinhold*, Altnordiſches Leben, welchem trefflichen Werke *Semper* das Thatſächliche ſeiner Darſtellung zumeiſt entnommen hat.

218] Kredenzſchrank (Deutſche Spätrenaiſſance) auf Schloſs Roſenberg an der Moldau.

Scheiben. Aber in den Häufern der Bürger und in den Burgen gar mancher Ritter, deren Dafein ein glänzendes Bauernelend war, fehlte es oft am Nöthigften. Die Thatfache, dafs durch das ganze Mittelalter hindurch die Fenfter in der Regel nur mit gewachfter Leinwand oder Oelpapier, wohl auch mit Bruchftücken von Marienglas verfehen waren, und dafs felbft bei den Wohlhabenden der Städte der Gebrauch des Glafes (Butzenfcheiben) erft im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein wurde, ift wohl geeignet, unfere romantifche Schwärmerei für die Häuslichkeit jener »guten alten Zeit« etwas zu dämpfen.

Die politifche Unficherheit, Kämpfe und Fehden aller Art erfchwerten den Ausbau eines ficheren, behäbigen Heims: Burgen wie Städte waren fortwährend in Gefahr, geplündert oder gar zerftört zu werden. Dazu kamen Feuersbrünfte, die bei der Bauart und Bedachung der Häufer, beim Gebrauche des Kienfpans und dem Mangel eines geordneten Löfchwefens, fehr häufig waren und manche Niederlaffungen mehrmals im Laufe eines Jahrhunderts total vernichteten. Gerade diefe häufigen Zerftörungen beftätigen die Vermuthung, dafs immer noch der Holz- und Fachwerkbau vorherrfchend gewefen fei; von den flüchtigen Gründungen Heinrich's des Städtebauers darf dies mit Sicherheit angenommen werden. Auch die meiften Ritterburgen mögen in ihrer früheften Geftalt aus Holz aufgeführt worden fein. Von den aus Stein aufgeführten Profanbauten find heute auf deutfchem Boden nur noch fehr wenige erhalten: Das fogen. Kaiferhaus zu Goslar aus dem 12. und 13. Jahrhundert; die prächtige ebenfalls fpätromanifche Palas der Wartburg mit ihren reizenden Säulen- und Bogengallerien, welche in Folge einer glücklichen Reftaurirung die edlen Verhältniffe eines mehrftöckigen Fürftenfchloffes jener Zeit vollkommen erkennen läfst; von romanifchen Schlofsbauten fonft nur noch Bruchtheile und Ruinen (Gelnhaufen, von Barbaroffa erbaut, St. Ulrich bei Rappoltsweiler, Vianden an der Our im Luxemburgifchen, Cobern a. d. Mofel, Reichenftein bei St. Goarshaufen, Minzeberg in der Wetterau, Donauftauf bei Regensburg u. f. w.); ferner mehrere Ruinen von romanifchen »Wohnthürmen« (Bergfrieden, entfprechend den Donjons der Normannen). Von ftädtifchen Häufern der Periode exiftiren noch intereffante und ftattliche Beifpiele in Cöln a. Rh., Coblenz, Metz, Trier, Regensburg u. a. O.; wichtig namentlich deshalb, weil hier neben dem Rundbogen auch der gerade Fenfterfturz, mit und ohne Mittelfäulen, vorkommt.*)

*) Ich verweife auf die topographifche Ueberficht der deutfch-romanifchen Profanbauten in dem Werke von *Otte*, Seite 248—285 und 664—742. Es ift wahrfcheinlich, dafs die von Otte gegebene Ueberficht noch

219] Tischtuchborten, roth, braun oder blau auf weisser Leinwand; deutsche Renaissance.

So sicher wir auch annehmen dürfen, dass die blühenden Niederlassungen der Römer an der Donau und am Rhein, von der alten Vindobona bis zur Colonia Agrippina, in den finsteren Jahrhunderten nahezu ganz zerstört worden sind, so

erhaltener Bauten sich vermehren liesse, wenn die Alterthumsfreunde aller Orten dazu helfen würden. Ich erkläre mich bereit, bezügliche Notizen (am Besten von photographischer Aufnahme begleitet) zu sammeln und event. zu veröffentlichen.

ift es immerhin nicht unwahrfcheinlich, dafs in den heute erhaltenen Steingebäuden des 12. und 13. Jahrhunderts Nachklänge antiker Architektur zu fuchen find.*) Steht doch heute noch die grofsartige Porta nigra in Trier mit ihren impofanten Fenfterarkaden als Denkmal hoher römifcher Baukunft da — wie viele Vorbilder diefer Art mögen die Bewohner der ehemals römifchen Provinzen noch zu den Zeiten der Ottonen und Heinriche vor Augen gehabt haben! Wie frühzeitig übrigens bei der Bildung der mittelalterlichen Stadt das Stände- und Gewerbewefen mitwirkte, geht aus einem Plane von Wien um 1100 hervor: Hier ift nicht nur von einem Haupt-, einem Holz- und einem Fackelmarkt (auf welch' letzterem die Kienfpäne feilgehalten wurden) die Rede, fondern auch von der Bogner-, Küfer-, Bader-, Schufter- und Goldfchmiedgaffe; auch find auf dem Plane viele »Zinshäufer« bezeichnet, aus denen das Paffauer Hochftift Einkünfte bezog. Die Zahl der Häufer von Cöln a. Rh. foll im 13. Jahrhundert 6,000 betragen haben, wovon etwa ein Drittel Zinshäufer. Kein Wunder, dafs bei fo engem Zufammenwohnen fchon frühzeitig die fogen. »Vurgezimpern« oder »Ausfänge« der Fachwerkbauten aufkamen — jene auch fpäter noch fo beliebten terraffenartigen Vorfprünge der oberen Stockwerke über die eigentliche Baulinie. Sie nahmen zwar der Strafse Licht und Luft, gewährten aber den Inwohnern mehr Raum, fahen fehr malerifch aus und haben vielleicht dadurch, dafs fie die Senkung der Durchzugsbalken verhüteten, manches alte Haus vor dem Einfturze bewahrt. Im Süden, namentlich in Tirol, aber auch in Bayern und am Rhein, wurden fehr frühzeitig auch die fogen. »Lauben« beliebt, in denen fich der Kleinverkehr entwickelte. Noch jetzt gehen in vielen Städten folche Arkaden durch ganze Strafsenzüge.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollzog fich eine grofse foziale Umwälzung. Während bis in's 12. Jahrhundert vorwiegend die Klöfter und Kirchen die Hüter der Kultur gewefen waren und fpäter die grofsen und kleinen weltlichen Höfe den Ton angegeben hatten, regte es fich nun gewaltig im Bürgerthum der Städte. Handel und Verkehr, Wohlftand und Lebensluft nahmen zu, durch die Erzählungen der Kreuzfahrer und der Handelsleute war man auch mit der weiten Welt in Berührung gekommen. In dem allgemeinen Drange nach Bildung und Lebensgenufs nahm auch die Nachfrage nach Kunfterzeugniffen aller

---

*) Auf die römifchen Vorbilder deutet auch die Ableitung der auf den Steinbau bezüglichen Ausdrücke hin: *murus* = Mauer, *tegula* = Ziegel, *calx* = Kalk, *fenestra* = Fenfter, *tectum* = Dach, *cella* = Keller, *turris* = Thurm. Ob das Wort »Thüre« auf das griechifch-lateinifche thyroma zurückzuführen ift?

220] Entwurf zu einer Plafondmalerei von Bern. Poccetti, Ende des 16. Jahrhunderts.

Art einen hervorragenden Platz ein, die Werkftätten der Klöfter aber und die »Hoflieferanten« der Fürften konnten nicht mehr genügen — die Klöfter wollten es vielleicht nicht einmal. So fehr wurden nun die Städte Mittelpunkte des geiftigen und künftlerifchen Strebens der Nation, dafs gar viele Ritter herbeikamen und fich als Patrizier intra muros niederliefsen, die Verwaltung ihrer Burgen und Gehöfte den Vögten überlaffend. Die Kunftarbeit der Schreiner, Maler, Bildfchnitzer, Goldfchmiede, Schloffer, Zinngiefser, Thonformer, Beutler, Weber, Schneider u. f. w. wurde mehr und mehr bürgerlich und zunftmäfsig betrieben, die Bürgerftuben füllten fich mit einem Hausrath, der ihnen früher fremd gewefen war. Oeffentliche Spiele und Luftbarkeiten, an denen felbft die Aermeren theilnehmen konnten, mehrten fich in den Städten. Aeufserlich wird diefer Umfchwung am deutlichften charakterifirt durch die totale Aenderung des Kleiderwefens: Bisher hatte im Wefentlichen die antike Tunica, mit manchen Mafsgaben natürlich, die hauptfächliche Bekleidung von Männern wie Weibern der befferen Stände ausgemacht, fogar die Ritter hatten über dem Panzerhemd einen Ueberwurf getragen; nun kamen bei den Männern die kurzen Röcke und eng anliegenden Hofen, bei den Frauen die anfchliefsenden, am Halfe ausgefchnittenen Taillenröcke auf, dazu allerlei Firlefanz an Kopf und Gliedern. Die Putz- und Modefucht wurde fo grofs, dafs man es etwa feit 1350 für gerathen hielt, gegen diefelbe förmliche »Kleiderordnungen« zu erlaffen, welche freilich fortwährend übertreten wurden, weil fie von den Machthabern im Barte wohl gar nicht fo ernft gemeint waren und vielleicht nur Pflafter auf die Wunden eiferfüchtiger Damen fein follten. Diefe ganze Bewegung trat in Deutfchland, wie gefagt, um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein; fie hatte ihren Ausgang in Frankreich fchon einige Jahrzehnte früher genommen. Schon zu Ende des 13. Jahrhunderts war dort das ehemals fo inhaltreiche höfifche und ritterliche Wefen zur blofsen Aeufserlichkeit geworden.

Wie wir gefehen haben, war fchon hundert Jahre vor dem Auffchwunge des Bürgerthums der neue Stil, den wir nun Gothik nennen, in der Kirchenarchitektur zu glänzender Erfcheinung gekommen. Aber im Hausrath und in der Zimmertektonik war man bisher, nämlich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, nicht wefentlich von den Utilitätsformen der fpätromanifchen Zeit abgewichen. Als wäre der himmelanftrebende Bau des neuen Domes etwas Heiliges, Unantaftbares gewefen, hatte man fich — fo fcheint es faft — durch ein Jahrhundert davor gefcheut, feine Prinzipien in die Wohnungen zu übertragen. Freilich

221 & 222] Gefchnitzte Stühle, italienifche Spätrenaiffance. Imitirt von Alois Ueberbacher in Bozen.

fehen wir fchon feit 1250 bis 1300 einzelne Stadthäufer, namentlich in den reichen Niederlanden, mit gothifchen Façaden erftehen; aber hier handelt es fich doch immerhin um hohe architektonifche Aufgaben. Indeffen hatte jene Enthaltfamkeit ihre guten fachlichen Gründe. Zunächft mochte wohl die Befcheidenheit der privaten Mittel beftimmend wirken, dafs man fich in den Wohnungen mit dem Althergebrachten begnügte und das neue Kunftideal der Kirche überliefs. Aber gewifs fprach dabei auch ein ficheres Stilgefühl mit. Denn fo zweifellos die Robert de Couci, die Erwin von Steinbach u. a. bei ihren genialen Schöpfungen nur die Erhabenheit des Gotteshaufes im Auge gehabt hatten, fo gewifs kam es anfangs den Bewohnern der Schlöffer und Bürgerhäufer nicht in den Sinn, in ihren Gemächern abgeriffene Motive eines Kunftgebildes zu verwerthen, das gerade in feiner Totalität und wegen der folgerichtigen Durchbildung aller Theile die höchfte Bewunderung erregte und zur Andacht ftimmte.

In der That war, ift und bleibt es für immer eine Ungereimtheit, einen Bauftil, der feine Triumphe in *vertikaler* Entwickelung feiert, auf Innenräume mit *horizontalem Sturz* anzuwenden. Um folche Räume aber handelt es fich faft ausnahmslos in den Wohnungen. Ich habe oben (S. 226 ff.) darzulegen verfucht, wie das eigentliche Leben der Gothik in dem kühnen Emporftreben der Bündelpfeiler und in der Veräftelung der Gurte und Rippen im fpitzbogigen Gewölbe befteht; fo finnig wie treffend bezeichneten ja auch die Meifter der deutfchen Bauhütte das Maffiv des Pfeilers als *Schaft,* die ftärkeren und fchwächeren Stützen des Rippenfyftems aber als *alte* und *junge Dienfte* — als »Dienfte« der einen grofsen Idee des Aufftrebens! Nimmt man dem Stil diefen feinen Lebensnerv, fo wird auch das ganze übrige Gefolge feiner Struktur, ja fogar eines grofsen Theiles feiner Ornamentik hinfällig. Denn was follen z. B. Spitzbogenfenfter und fpitzbogige Thüröffnungen in einem Raume mit wagerechter Decke! Mit ihrer gegen die gerade Linie des oberen Abfchluffes gerichteten Spitze verwunden fie nicht nur den Raum felbft, fondern auch unfer behagliches Gefühl. Und was follen ferner Fialen und ftrebepfeilerartige Lifenen in einem Gehäufe, wo nichts zu »ftreben«, wo keinem Gewölbefchub zu begegnen ift! Den wirklichen Halt unferes Zimmers bilden die vier *Wände,* die, von Stockwerk zu Stockwerk fich erhebend, mehrere Decken und endlich das Gebälke des Daches tragen, gewiffermafsen eine bürgerliche, in Etagen abgetheilte Bafilika; wogegen, wie wir gefehen haben, die Wände des gothifchen Domes der Funktion als Träger überhoben find. So natürlich es daher ift, wenn hier die dünnen Wandflächen als fchmale Felder erfcheinen und eine mehr vertikale Ornamentation (z. B. die hohen Fenfter mit Glasmalerei) erhalten, fo begründet ift die Forderung, dafs der Zimmerwand ihre ftruktive Einheit gewahrt bleibe. Aber neben diefen logifchen, der Aefthetik des Stils entfpringenden Erwägungen fprechen auch noch praktifche Gründe der Wohnlichkeit gegen die »Kirche im Zimmer«. Wir brauchen *Flächen* an den Wänden, um unferen Hausrath ftellen, um gewebte Tapeten, Wandmalereien und Tafelbilder anbringen zu können.

Nun ift ja allerdings in dem *hiftorifchen* gothifchen Zimmer, auch der fpäteften Zeit, nur äufserft felten der Verfuch gemacht worden, das ganze Syftem des Kirchenbaues tektonifch darzuftellen; die fchlimmften Ausfchreitungen diefer Art fallen vielmehr der unverftändigen modernen Imitation unferes Jahrhunderts zur Laft, und auch hierin hat man in England und Frankreich, angeregt durch den Flamboyant- und bez. den Perpendicularftil, mehr geleiftet, als in Deutfchland.

223] Möbel der Spätrenaiſſance, mitgetheilt von Alexander Pollak, k. k. Hof-Tapezierer in Wien.

Aber dennoch hat schon seit dem Auftreten einer gothisirenden profanen Dekorationskunst etwa um 1350 bis zum Aussterben derselben um 1500—1520 ein Fortschreiten *in der Richtung* des falschen Zieles stattgefunden. Es erklärt sich dies daraus, dafs man im Verlaufe jenes Zeitraumes einerseits nach immer reicherem Schmuck der Häuslichkeit verlangte und dafs man, einmal im Banne des herrschenden Kirchenstils, desto kritikloser bei der Uebertragung desselben verfuhr, je mehr das Ideal seiner Schöpfer in Vergessenheit gerathen war. (Einen ähnlichen Vorgang werden wir später bei der Renaissance zu konstatiren haben.) Indessen ist jene Bewegung durchaus keine stetig fortschreitende gewesen; weder in Anbetracht der Länder, noch der einzelnen Kunstzweige. Bei untereinander ganz ähnlichen Dingen war man im einen Falle bis zuletzt merkwürdig konservativ, im anderen Falle schon frühzeitig ebenso neuerungssüchtig. Fragen wir daher nach dem *Wesen* des frühen und späten Stils, so müssen wir in erster Linie den Charakter der Tektonik und ihrer Ornamentik feststellen; die Zeitbestimmung, wegen der erwähnten Schwankungen ohnehin schwierig, kommt daneben erst in zweiter Linie in Betracht.

Der *frühe,* oder besser der *logische Stil* der Zimmergothik hat überhaupt mit dem Kirchenbau nichts gemein, zum Mindesten hat er von ihm nichts Wesentliches entlehnt. Wandvertäfelung und grofses Geschränk, im Allgemeinen noch immer gespundete, wenn auch oft verfeinerte Zimmermannsarbeit, — zeigen grofse, breite Flächen, jede struktiv nicht begründete Zerreifsung in kleinere Felder ist vermieden. Lediglich um die »grofse Füllung« hervorzuheben, wird dieselbe durch friesartige Ornamente begrenzt. Die Belebung der Hauptfläche besteht entweder in der Naturzeichnung des Holzes, oder in einer Bemalung mit pflanzlichen Ornamenten bez. figürlichen Darstellungen, oder aber in flacher Schnitzerei (Fig. 10), welche mehr Gravirung als eigentliches Basrelief war. Bei Thüren wie Schränken kamen auch schon frühzeitig jene reichen schmiedeeisernen Beschläge auf, welche sich, den Aesten und Blättern eines Baumes gleich, über die ganze Fläche ausbreiten. Unter den die Füllung einfassenden Friesen haben wir uns noch kein eigentliches Rahmenwerk vorzustellen; bei den Wandvertäfelungen hatten sie vielmehr nur den Zweck, die vertikal stehenden, seitlich ineinander vernuteten Bretter oben und unten zusammen zu halten. Die Ausschmückung solcher Friese bestand sehr häufig in flach geschnitzten, theilweise bemalten oder nur im Grunde schwarz gefärbten Ornamenten aus stilisirten Pflanzenformen oder Schlinggewürm (wieder die altnordische Reminiszenz!);

Fig. 7 bietet hierfür ein fehr gutes Beifpiel. Manchmal wurden auch die einzelnen Bretter der Vertäfelung oben oder in der Mitte ornamental ausgezeichnet, z. B. durch gemalte oder gravirte Wappenfchilder, gefchnitzte Kleeblattrofetten u. dgl.; auch wurden wohl die Fugen zwifchen den Brettern durch eine fchmale und flache Leifte verdeckt, wodurch indeffen die Einheit der Wandfläche nicht geftört wurde. Die Vertäfelungen reichten entweder bis zur Decke hinauf, oder fie waren mannshoch, oder fie bildeten nur untere Streifen, gerade hoch genug, dafs die auf den Bänken Sitzenden fich daran anlehnen konnten. In fehr vielen Fällen aber blieb auch die Wand ohne alle Holzbekleidung und wurde bemalt oder mit Teppichen verfehen. Mit folchen gewebten Bekleidungen wurde namentlich im 15. Jahrhundert ein grofser Luxus getrieben; die Hauptfabrikationsftätten des Nordens waren Gent und andere Orte Niederburgunds. Sehr charakteriftifch für den breiten Stil jener frühen Dekorationskunft ift die häufige Sitte, das ganze Gemach mit folchen Teppichen derart zu bekleiden, dafs je zwei derfelben auf der Mitte der breiten Thüre zufammentrafen; der Eintretende mufste alfo die beiden Enden auseinanderbreiten. (Fig. 62.) Die Teppiche, mit gewebten Borten verfehen, waren nur oben mit Ringen und Haken befeftigt, machten alfo vollkommen den Eindruck der hängenden, nicht

224] Grünglafirter Ofen, deutfche Spätrenaiffance.
Imitirt von der Fleifchmann'fchen Kunfthandlung in Nürnberg.

der ausgespannten oder gar eingerahmten Wandbekleidung. Ein solcher Versteck für verbotene Besucher und gefährliche Horcher wird es wohl auch (wie Viollet-Le-Duc bemerkt) gewesen sein, welchen Shakespeare im Auge hatte, als er den armen Polonius durch den misstrauischen Hamlet in's bessere Dasein befördern liess — nicht aber eine moderne »Portière«, die ebensogut einen ahnungslos Eintretenden hätte verdecken können. Im Uebrigen war der Stil der gewebten Darstellungen konform demjenigen der Wandmalerei: Meist grosse Figuren, noch immer etwas hölzern, aber schon viel natürlicher und lebensvoller als jene der romanischen Zeit (vgl. S. 234) — eine für ahnenfraulich-gespenstergrauliche Gemüther etwas unheimliche Gesellschaft — —

»In dem Schlosse Blay allnächtig
Giebt's ein Rauschen, Knistern, Beben,
Die Figuren der Tapete
Fangen plötzlich an zu leben.« *(Heinr. Heine im »Romanzero«.)*

Neben den grossfigürlichen Wandteppichen kommen aber auch grosse und kleine Stücke mit kleinfigürlichen und pflanzlichen Darstellungen genug vor. Vielfach hatten die Thüren in Schlössern gar keine hölzernen Flügel, sondern wurden nur durch einen breit dahängenden Teppich abgeschlossen, — also keine blos dekorative, rechts und links Einfassung bildende Portière, zu deren faltigem Dasein figürliche Bilder nicht passen (vgl. S. 134). An gewissen Partien der Wand, z. B. über dem Büffet oder der Truhe, brachte man gern kleine Teppiche oder Stickereien an, waren doch die grossen und theuren Stücke dem Bürgerhaus überhaupt versagt. Zum Glück sind Teppiche gothischen Stils noch in ziemlich grosser Anzahl vorhanden, allerdings zumeist nur aus dem 15. Jahrhundert; aus ihnen vermögen wir auch unsere Vorstellungen von der weniger reich erhaltenen Wandmalerei (Tristan und Isolde auf Runkelstein bei Bozen; ferner Malereien in Schloss Tratzberg im Innthal, Brauweiler bei Köln, im Altenhof zu München etc.) zu ergänzen. Nehmen wir dazu die Miniaturen und Federzeichnungen, die Kupferstiche und Holzschnitte,*) so können wir uns doch ein sehr gutes Bild vom figürlichen Wandschmuck namentlich im 15. Jahrhundert machen.

Das frühe Getäfel war also noch durchaus in Harmonie mit den logischen Gesetzen der Wandbekleidung, die ihren äusseren Ausdruck in der antiken Welt

---

*) Der Holzschnitt in Büchern erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vgl. *R. Muther's*: »Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance«. Interessant auch die Zeichnungen aus *Wolfegg*, reproduzirt in *Essenwein's* «Bilderatlas«, Taf. 101—106.

225] Entwurf zu einem Steinkamin, von Wendel Dietterlin, um 1590. (Links reicher, rechts einfacher ornamentirt.)

dadurch gefunden haben, daſs für die Holzkonſtruktion die techniſchen Ausdrücke der Textilbekleidung adoptirt wurden: Naht (Nute), Band, Gurt, Futter, Spannung. Holz- und Gewebeverkleidung gehen von denſelben Prinzipien aus, nur daſs die Feſtigkeit der erſteren andere Stützen und Spannungen bedingt. Dieſer andere Modus macht ſich namentlich auch bei der *Holzdecke* geltend. Mit ſeinen natürlichen Mitteln ging der frühe Stil hier lediglich auf einfache Verſchalung roher Bautheile aus, mochte es ſich nun um die Verdeckung eines wagerechten Balkenlagers oder eines komplizirten Dachgeſpärres handeln. Der eigentliche »dekorirte Dachſtuhl«, wie wir ihn aus italieniſchen Bauwerken des 11. bis 14. Jahrhunderts kennen, und wie er im Norden durch das ganze Mittelalter in Kapitelſälen, Ball- und Turnierhäuſern und anderen nicht heizbaren Hallen, ja heute noch für Markt- und Feſthallen Anwendung gefunden hat, — iſt im Wohnraum nicht am Platze. Nur beiläufig will ich hier bemerken, daſs die Dekoration des offenen Gebälks und Geſpärres vernünftiger Weiſe nur in Bemalung (auch Faſſung mit Gypsgrund, Vergoldung etc.) beſtehen darf. Denn jede Schnitzarbeit am Körper der Balken wirkt *holzſchwächend,* mag ſie nun in bloſsen Auskehlungen und Einkerbungen, oder in figürlichem Relief beſtehen; die Funktionen des Tragens und Spreizens ſind aber im Dachſtuhle ſo wichtig, daſs die geſchwächten Balken auch dann ſtillos ausſehen, wenn ſie im Kerne noch ſtark genug zu ihrem Dienſte ſind. Ganz gleichgültig iſt die Art der ſkulpirten Ornamente allerdings nicht; im bayer. National-Muſeum befindet ſich ein mächtiger Durchzug, deſſen ganzer Schmuck in ſehr natürlich geſchnitzten, ſtarken verknoteten Tauen beſteht, welche alſo gewiſſermaſsen ſymboliſch das erſetzen, was dem Balken durch effektive Holzſchwächung an Tragkraft verloren ging. Auf die äſthetiſche Bedeutung der Naturholzfarbe auch in dieſem Falle habe ich früher (S. 174) hingedeutet; ein feines Beiſpiel bietet der von 1357 datirte polychrome Dachſtuhl der reizenden Kirche S. Miniato bei Florenz, welche Michel Angelo ſeine Geliebte nannte.*)

Die Verſchalung der geraden Balkendecke geſchah meiſtens einfach dadurch, daſs auf die vorſtehenden Durchzüge Bretter genagelt und die Fugen zwiſchen den letzteren durch ſchmale Leiſten verdeckt wurden. Man erhielt dadurch eine im Weſentlichen glatte Decke, welche vielfach mit einfachen Farbentönen, namentlich himmelblau mit roth, bemalt, theilweiſe auch vergoldet wurde; die flachen Leiſten bildeten mehr Nähte, als Felderabtheilungen. Oft ging die

*) Eine ſehr gute farbige Abbildung bei *Semper,* Der Stil, II. Taf. 17—20.

226] Himmelbettftatt, deutfche Spätrenaiffance.

Malerei über diefe Leiften forglos hinweg, wie im Kaiferfaal der Nürnberger Burg, wo ein riefiger heraldifcher Adler die Mitte einnimmt, während fonft allerdings die Leiften die Richtung der Ornamente beftimmen. In folcher malerifcher Ueberfchneidung von »Holznähten« liegt etwas fehr Kraftvolles; man kommt unter jenem Nürnberger Reichsadler, der feine Fittiche über einer ganzen Feftverfammlung ausbreitet, unwillkürlich auf den Gedanken: »Der das gemacht hat, mufs ein fchneidiger Kamerad gewefen fein«. Eine glückliche Anwendung des Prinzips findet fich in der Decken-Malerei des grofsen Saales im Arzberger Keller zu München von Otto Hupp, jedoch ift hier die Leiftenverfchalung keine allgemeine, fondern bildet nur gröfsere Felder zwifchen den Tragbalken. Die allgemeine glatte Verfchalung der Decke ift aber auch in Form des Tonnengewölbes vorgekommen, dann nicht mehr zur Verdeckung eines geraden Gebälkes, fondern eines Dachftuhles. (Fig. 58.) Obfchon das Motiv wohl dem gemauerten Tonnengewölbe entlehnt ift, find diefe Holzwölbungen doch als Verfchalungen von Holzkonftruktionen gedacht und fehr oft auch als folche gekennzeichnet. So fchneiden z. B. im grofsen Saale des *alten* Münchener Rathhaufes die leicht gefchnitzten Ornamentftreifen das mächtige verfchalte Tonnengewölbe weder der Länge noch der Breite nach, fondern in diagonaler Richtung, als follte damit jede Erinnerung an ftützende Gurten u. dgl. zerftört werden. Auch hier breitet fich die Decke nicht als fchweres Gezimmer, fondern wie ein *Velum* (Segel) über unferen Häuptern aus — ein ebenfo freies und kühnes, als ftilvolles Dekorationskunftftück, zu dem fich leider die Renaiffance vor lauter

antikischen Bedenken nicht mehr auffchwingen konnte. Den römischen Kaffettenplafond, der feine höchfte dekorative Potenz in der Kuppel erreicht, hat die Gothik ebenfowenig gekannt, als die Kuppel felbft. Dagegen werden mit der Verfchalung allerlei Scherze getrieben; hie und da wird eine ein- oder mehrfache Ausbauchung der Tonnenform beliebt, wozu wohl der Kleeblattbogen den Anftofs gegeben, und dann allerdings waren Holzgurten am Platze (vgl. Fig. 63).

Von der Segeldecke (fit venia verbo!) prinzipiell verfchieden ift die Decke mit *fichtbarem Gebälk.* Auf die Stilwidrigkeit plaftifcher Ornamentation der eigentlichen Tragbalken habe ich fchon hingewiefen. Die frühe Gothik hat fich denn auch im Wefentlichen darauf befchränkt, die Kanten derfelben leicht auszukehlen; der Hauptfchmuck enfaltete fich an den Konfolen in Form von Wappenfchildern, tragenden Gnomen, Thierköpfen u. dgl. Erft der fpätere Stil unternahm es, den Balken felbft mit Rundftäben, Rofetten u. dgl. reicher zu profiliren, bis endlich die Frührenaiffance auf die gute Idee kam, die Balken als folche mit eigens fkulpirten Brettern zu verfchalen, wodurch es möglich wurde, den tragenden Körper unverfehrt zu laffen. Diefes Auskunftsmittel bezeichnet zugleich den Uebergang von der Zimmermanns- zur Schreinerarbeit an der Decke. Ebenfo oft, und zwar fchon im 15. Jahrhundert, wurde aber auch unter der wirklich tragenden eine zweite, rein dekorative Balkendecke angebracht, wobei man in Verfuchung kam, an den »Scheinbalken« allen denkbaren plaftifchen Uebermuth auszulaffen — war doch keine Gefahr vorhanden, damit Schaden anzurichten! Aber auch das ift ftillos; denn der Schein mufs es uns, wenn er ernfthaft genommen fein will, möglich machen, an die Wirklichkeit feines Dafeins zu glauben.

Eine eigene Stellung beanfpruchen die gemauerten Gewölbe in Profanbauten. Namentlich in den Erdgefchoffen waren diefelben fehr beliebt; die geringe Höhe der Räume liefs indefs in der Regel nur das quadrate Kreuzgewölbe zu, nach gothifcher Weife mit ausgekehlten Gurten und feinen Rippen. Konfolen und Schlufsfteine wurden häufig durch Skulpturen ausgezeichnet, häufig fogar bemalt und vergoldet (Wappenfchilder, Rofetten etc.). Eines der fchönften Beifpiele von profanem Spitzbogengewölbe bietet die Halle im fogen. Artushof zu Danzig dar; hier ruhen die fächerartig fich ausbreitenden Rippen auf fchlanken achteckigen Granitfäulen, das Ganze macht den Eindruck einer Gruppe verfteinerter Palmen. Aehnliche Gebilde auf der Marienburg in Oftpreufsen. Ein anderes Beifpiel der profanen Spitzbogenwölbung in Fig. 118; hier wären freilich auch Spitzbogenfenfter vollftändig am Platze gewefen.

227] Großer buntglasirter Ofen, Anfang des 17. Jahrhunderts. Germanisches Museum in Nürnberg.

Im Kleingeräth der frühen Gothik klingt recht eigentlich der romanifche Stil aus. Ja ich glaube, dafs eine grofse Anzahl von Gegenftänden, die wir wegen ihrer Ornamente noch für romanifch halten, in Wirklichkeit dem 13. und felbft dem 14. Jahrhundert angehören. An den Kirchengefäfsen aus Edelmetall und Elfenbein beobachten wir wohl eine Hinneigung vom Glattrundlichen zum Mehrkantigen, auch die heraldifchen Symbole, in denen die Gothik fo gerne fchwelgt, mehren fich; aber das ganze Gepräge ift noch romanesk! Da treffen wir noch die vegetabilifchen Kreife und Kränze als Einfaffungen für Apoftelthiere u. dgl., den trichterförmigen Thurmhelm auf Ciborien etc., den rundwulftigen Knauf am Schafte von Bechern und Leuchtern, den Rund- und Kleeblattbogen, felbft noch mit Säulen, als Nifchenmotiv, die Kryftallkugeln als Firftfchmuck auf Reliquienfchreinen, die einfache und doch fo wirkungsvolle runde und ovale Medaillonform der Edelfteinfaffung u. f. w. Auch die Zeichnung der Prachtftoffe in Seide und Sammt bleibt lange der alten Ueberlieferung mit ihren grotesk-rhythmifchen Thierfiguren getreu und felbft noch das im 15. Jahrhundert faft ausfchliefslich herrfchende Granatapfelmufter mit feinen endlofen Variationen erinnert doch mehr an die runde Frucht als an Schaft und Rippen der Palme. Zwar der Spitzgiebel kommt namentlich an Kirchengeräthen fchon im 14. Jahrhundert vor; aber ift derfelbe wirklich ein alleiniges Attribut der Gothik, oder nicht vielmehr ein uraltes Bedeuten des Allerheiligften? Und gibt es nicht auch für die Krabbe, oder vielmehr das ftilifirte Weinblatt, welches an Krummftäben des 13. Jahrhunderts vorkommt,*) und das uns in diefer Verbindung an den Weinberg des Herrn erinnert, — gibt es nicht auch hierfür Analogien im Giebelfchmuck altnordifcher Holzbauten? Uebrigens ift ja nichts natürlicher, als dafs die dem gothifchen Kirchenbau entlehnten Ornamente auch zuerft an Geräthen der Kirche ihre Anwendung fanden; namentlich an folchen, welche durch ihren Zweck eine höhere fymbolifche Selbftftändigkeit rechtfertigten. Das gilt insbefondere von den Monftranzen, Ciborien, Reliquiarien, in erfter Linie von den Altären, welche überdiefs feit dem 14. Jahrhundert mit reicherem bildlichem Schmuck (Altarfchreine mit verfchliefsbaren Flügeln) verfehen wurden. Wenn irgendwo, fo war hier die Anbringung von Motiven aus dem Strebefyftem des Münfters am Platze; gleichwohl finden wir auch hier die ausgiebige Anwendung

*) Vgl. die Abbildungen bei *Effenwein*, Bilderatlas, Taf. 55. Der Name »Wimperg« für die Spitzgiebel mit Krabben wird in der Regel mit »Windberg« überfetzt. Das mag wohl das Richtige fein. Dagegen glaube ich, dafs das Blattornament der Krabbe mehr auf Wein- als auf Eichenlaub hindeutet. Für das letztere fprechen freilich die galläpfelartigen Knoten oder Wulfte.

von Spitzbögen, Fialen und Kreuzblumen etc. erſt im 15. Jahrhundert. (Vgl. Fig. 26.)

Ganz den frühen Charakter tragen die in der Kleinkunſt, namentlich der Kleinſchreinerei, des 14. und 15. Jahrhunderts ſo beliebten Inkruſtationen und Intarſien. Die geometriſchen Muſter, aus verſchiedenfarbigen Hölzern, Bein, Perlmutter oder Metall zuſammengeſetzt (Fig. 42), ſtammen wohl aus dem mauriſch beeinflußten Italien, hauptſächlich Sizilien und Venedig. Sie fanden namentlich in Deutſchland konſequente Nachahmung und waren vielleicht beſtimmend für die Richtung, welche die deutſche Schreinerei im 15. Jahrhundert nahm und, techniſch-ſtiliſtiſch betrachtet, durch mehrere Jahrhunderte mit Vorliebe gepflegt hat. Es iſt die Bevorzugung der maleriſchen vor der plaſtiſchen Wirkung; die maleriſche Wirkung aber erzielt der Schreiner durch Zuſammenſtellung verſchiedener Hölzer in derſelben glatten Fläche. Das techniſche Verfahren iſt dabei zunächſt nebenſächlich: Die »eingelegte« Arbeit oder Intarſia im ſtrengen Sinne des Wortes beſteht in der Aushebung eines Bettes aus dem Holzmaſſiv, worauf an Stelle des Ausgeſtochenen die Ornamente (andersfarbiges Holz, Bein etc.) eingelegt werden; die »aufgelegte« Arbeit überzieht die Fläche mit einer Kruſte zuſammengeſetzter Figuren, ſo wie das Schachbrett gemacht wird, — »Inkruſtation«; eine Vervollkommnung der

[Fig. …] Stuhl, deutſche Spätrenaiſſance, aus dem k. b. Nationalmuſeum in München.

letzteren Spezies bietet die Laubſägearbeit, welche es ermöglicht, komplizirte Figuren aus zwei oder mehreren Furnieren gleichzeitig auszuſchneiden (vgl. S. 110). Der Anſchauung Semper's (Stil II, 317), daſs die italieniſchen Intarſiatoren des 15. Jahrhunderts ihre figürlichen Darſtellungen und Architekturanſichten mit Hülfe »künſtlich gebeizter« Hölzer hergeſtellt haben, kann ich mich nicht anſchlieſsen; ich glaube das auch von deutſchen Schreinern nicht, denn bei der Reſtaurirung alter Intarſien bringt jeder Abzug mit der Ziehklinge die verſchiedenen Holzfarben nur um ſo ſchöner zum Vorſchein, und auch im Waſſer gehen dieſelben nicht verloren. Das Geheimniſs des farbigen Zuſammenſtimmens liegt, wie ich meine, nur in der ſorgfältigen Wahl des Holzes: Suchet, ſo werdet Ihr finden! Allerdings gehört viel Luſt und Liebe dazu. Dagegen war ſchon frühzeitig die Schattirung von Furnierſtücken durch Eintauchen in glühenden Sand üblich. Dieſe, von Rückſichten des praktiſchen Gebrauchs abgeſehen, auch reichere, weil an ſich polychrome Dekorationsweiſe, die *Furnierkunſt* (Maqueterie), ſtand von vorneherein im ſchroffſten Gegenſatz zu dem ganzen Pfeiler- und Rippenweſen der Gothik und hat in Deutſchland die ärgſten Ausſchreitungen verhütet. In Frankreich, wo man noch heute geneigt iſt, jede nicht offenbar italieniſche eingelegte Arbeit des 15. und 16. Jahrhunderts als »travail allemand« zu bezeichnen, erfreute ſich die Schreinerei dieſes Schutzes nicht; hier hatte man ſich mit Vorliebe der plaſtiſchen Dekorationsweiſe der Italiener angeſchloſſen, daher auch das baldige Ueberwuchern architektoniſcher Motive in den Schreinerarbeiten der franzöſiſchen Gothik. Im 17. Jahrhundert waren dann die Franzoſen wohl ausgezeichnete Intarſiatoren für Ebenholz und Elfenbein, für Schildkrot und Metall (Boule), aber die ganze Lieblichkeit der reinen Holzeinlage haben ſie erſt in den Blumenbouquets des Stiles Louis XVI. entfaltet. Doch das hier nur bei- und vorläufig!

Aus dem Umgang mit der Intarſia an kleinen Stücken hat ſich, und zwar in Deutſchland erſt im 15. Jahrhundert, die Schreinerei an gröſseren Möbeln entwickelt; ſeit dieſer Zeit kommen an Truhen, vierthürigen Schränken u. dgl. die Furnituren und mit ihnen zugleich das geſtemmte Rahmenwerk immer häufiger vor. An Chorſtühlen und Vertäfelungen war die eingelegte Arbeit in Italien auch um dieſe Zeit ſchon häufig, aber doch ganz weſentlich vom Geiſte der Renaiſſance erfüllt. In der Gothik hat die Furnierkunſt an *groſsen Flächen* keine Lebensberechtigung: der frühe Stil verſchmäht an der Wand die dazu erforderlichen Eintheilungen, der ſpäte Stil aber ſtrebt zu ſehr nach architektoniſch-plaſtiſchen Effekten.

229] Zimmer mit Eſchenholzvertäfelung im Zick'ſchen (ehem. Fembo'ſchen) Hauſe zu Nürnberg, um 1580.

(Der Drehſtuhl in der Mitte ſpätgothiſch; der Ofen zopfig = Louis XVI.)

Der Uebergang zum *fpäten* oder *manierirten Stil* wurde in der Tektonik eingeleitet durch häufigere Anwendung einiger dem Kirchenbau entlehnter Motive, welche nun dort zwar als Ornamente wirken, doch aber noch keine Ungeheuerlichkeiten darftellen. Schon vorher hatte man der Profanarchitektur, und zwar dem Burgenbau, das Motiv der Schiefsfcharten (Fig. 7) entnommen, welches fich, von feiner Lebendigkeit abgefehen, fchon deshalb für das Zimmer eignet, weil auch das Vorbild der horizontalen Entwickelung angehört; aus demfelben Grunde war auch die fpäter fo beliebte Anbringung von Wartthürmen u. dgl. an kleinen Möbeln und Gefäfsen (Fig. 19) entfchuldbar. Einen bedenklicheren Schritt bildete fchon die Herübernahme des »Wafferfchlags« aus dem Kirchenbau. Diefe Gefimfe, welche etagenweife den Aufbau der Strebepfeiler markiren und fich auch fonft hundertfach am Aeufseren des gothifchen Münfters wiederholen, haben *hier* den eminent praktifchen Zweck, das Regenwaffer von den Wänden felbft abzuhalten; zu diefem Zwecke haben fie unter der fchräg abfallenden, weit vorfpringenden Nafe eine tiefe Hohlkehle, welche dann durch einen Rundftab von der Mauerfortfetzung getrennt ift. Diefe Schräggefimfe wurden bald nicht nur an Vertäfelungen, fondern auch an Schränken angebracht, in verftümmelter Geftalt fogar an Truhendeckeln und Tifchplatten, obfchon es da überall nicht regnet. Da der urfprüngliche Zweck als »Wafferfchlag« überhaupt nicht mehr in Betracht kam, fo konnte man den Unfinn weiter treiben und die Nafe des Gefimfes mit einem Rundftab »fchmücken«. (Fig. 15.) Die Rundftäbe wurden vermehrt und verftärkt, die Hohlkehlen vertieft — der Symmetrie halber wiederholte man ein ähnliches Gefüge als vertikale Stütze, und fo entftanden jene ftarkknochigen Bildungen, welche zwar an den Bündelpfeiler erinnern, ohne aber die aufftrebende Löfung desfelben zu enthalten; gewiffermafsen ein Rahmenwerk aus Bündelpfeilern. (Fig. 18 und 70.)

Ein anderer Abufus vollzog fich in der Ornamentation der *Füllungen.* Durch die Verfchmälerung der ftark eingerahmten Felder war der malerifchen Behandlung ihre Aufgabe erfchwert, die Textilbekleidung faft unmöglich gemacht. Der ganzen Tendenz der Steinimitation gemäfs war man auf Schnitzerei hingewiefen; die fchattenftarken Profile der Einfaffungen aber litten nun auch die flache Gravirung nicht mehr. Unter den Füllungsornamenten, welche jetzt erfunden wurden, nahmen das ausgebreitete Diftelblatt und das gefaltete Pergamentblatt oder aufgefchlagene Buch (Fig. 56), das Gitter, die Rofette und das Pflanzengewirr (Fig. 28), neben figürlichem und heraldifchem Schnitzwerk eine

230] Schrank im k. bayer. Nationalmuseum, deutsche Spätrenaissance.

hervorragende Stelle ein. Diese Ornamente, ebenso das Maßwerk als bloßes Flächenmuster (Fig. 65), bequemen sich immerhin der rechteckigen Struktur an. Nicht so der Spitzbogen, welcher als Thür- und Fensterabschluß seine Berechtigung nur in spitz verlaufenden Gewölbebauten hat. In der Zimmertektonik wurde er zunächst als *Nischenmotiv* an die Stelle des Rund- und des Kleeblattbogens gesetzt. Anfangs machte man das sehr schüchtern, indem man den Kleeblatt- durch einen Spitzbogen einfaßte. Aber so sehr man auch den letzteren drückt,

immer hat er — wie Fig. 9 deutlich zeigt — eine Theilung der Fläche in *fchmale* Felder zur Folge. Bald indeffen genügte die Spitzbogennifche nicht mehr, man wollte das *Fenfter felbft* imitiren und brachte deshalb das ganze Stab- und Mafswerk desfelben auf feften Käften aus Holz und Metall an. (Fig. 44.) An die Glasmalerei des Originals erinnert der farbige Grund (roth, blau, golden, grün), gemalt oder aus untergelegten Stoffen gebildet. Diefe ftil- und talentlofe Ornamentik der Füllung bildet die eigentliche Grundlage für alle übrigen Aus-fchreitungen; denn hatte man einmal das Kirchenfenfter (auch das Rofen- oder Radfenfter mit feinem Mafswerk wurde als gefchnitzte Füllung verwandt), — warum nicht auch die Strebepfeiler und Fialen?

Die Entftehung des Fenftermafswerks war, in aller Kürze,*) folgende: Durch die Einführung der Strebepfeiler hatte man (vgl. S. 226) die Möglichkeit gewonnen, in den Wänden der Kirche fehr grofse Fenfter anzubringen. Anfangs ftellte man ihrer zwei dicht nebeneinander, über denen fich dann das Profil eines einzigen Spitzbogens ausbreitete; in das fich hierdurch ergebende freie Bogenfeld fetzte man ein kleeblattförmiges Fenfter mit rundem Rahmen ein. Bald aber kam man auf die Idee, beide Fenfter unter dem gemeinfamen Bogen zu *vereinigen*, dann jedes derfelben nochmals zu theilen, fo dafs man unter dem *einen* Bogen zwei gröfsere und vier kleinere Spitzbögen erhielt: die Theilungen der Fenfter bildeten der mittlere (alte) und die beiden äufseren (jungen) Pfoften, anfangs als zierliche Rundftäbe mit Kapitälchen in Stein ausgeführt. Im gemein-famen Bogenfeld entftanden nun unter dem einen grofsen noch zwei kleinere Rundfenfter; nach der Zahl ihrer inneren kleeblattförmigen Ausbauchungen nannte man fie Drei-, Vier-, Fünfpäfse etc. Diefe Bildung ift die ältere, kraft-vollere, fchönere. Später bildete man die trennenden Pfoften zwifchen den vier Fenftern nicht mehr als Säulchen mit Kapitälen, fondern als fcharfkantig ausge-kehlte Stäbe, welche fich oben im grofsen Bogenfelde veräftelten: zwifchen ihren Wellenlinien aber entftanden nun ftatt der fchönen Rofenfenfter und fonftigen fymmetrifchen Figuren jene embryonenhaft ungeftaltigen *Fifchblafen*, welche in Frankreich, wo fie zuletzt mit Vorliebe gepflegt wurden, den fchönen Namen »Flamboyante« (d. i. Flammentulpe) erhielten. In der That gleicht diefes fpätere Mafswerk züngelnden Flammen. (Fig. 44.) Hie und da wurden auch die Rund-fenfter im Bogenfeld beibehalten und mit Fifchblafen derart gefüllt, dafs fie einem

*) Ausführlich in den verfchiedenen Phafen feiner Fortbildung gefchildert bei *Schnaafe*, Gefchichte der bildenden Künfte im Mittelalter, Bd. V. S. 73 ff., Bd. VI. S. 79 und 186 ff.

Interieur aus dem Palazzo Lodron in Trient.

231] Tifch mit gefchnitzten Füfsen aus Zirbelholz, deutfche Renaiffance.
Im Befitze des Herrn Th. Knorr in München.

rotirenden Feuerrad glichen. In England zog man es vor, die Zahl der Pfoften zu vermehren und diefelben, unten durch Querpfoften mehrfach abgetheilt, oben möglichft fteif in das gemeinfame Bogenfeld einfchneiden zu laffen — das Kennzeichen des »Perpendikularftils«. Innerhalb der hier kurz fkizzirten Hauptmerkmale gibt es felbftverftändlich hundertfältige Variationen.

Vergegenwärtigen wir uns nun, wie das gothifche Kirchenfenfter doch nur den Zweck hatte, mit feinen reichen Glasmalereien dem *Innern* des Münfters eine prächtige, wunderbar erregende und mit dem ganzen Bau harmonirende Lichtquelle zu erfchliefsen; denken wir daran, dafs diefem Erfolge jede andere malerifche Ausftattung der ohnehin durch die Bündelpfeiler zerklüfteten Wandflächen zum Opfer fallen mufste, — fo leuchtet ein, dafs man fich mit der Nachahmung an Möbeln und Wänden auf einem Irrwege befand. Man adoptirte nur das rein Aeufserliche, das Mafswerk, das doch gewiffermafsen nur ein nothwendiges Uebel gewefen war, um das Fenfter zu halten und fo dem Innern erhöhten Glanz zu verleihen. Bei aller Eleganz der Technik haben daher diefe Uebertragungen auf die Zimmertektonik etwas Inhaltlofes, Unwahres, Schablonenhaftes. Nicht ganz das Gleiche gilt zwar von den reich gefchnitzten *Baldachinen*, welche urfprünglich zur Bekrönung von Altären, Kanzeln, Kirchenftühlen, Heiligen-

232] Silberner, vergoldeter Leuchter, deutſche Arbeit (Ende des 16. Jahrhunderts).

figuren u. dgl. dienten, und welche nun über Sitzbänken, Betten, Kredenztiſchen und Leſepulten angebracht wurden (Fig. 8, 16, 48, 57, 72); denn hier haben wir ein Motiv, das uns ſeine Vorderſeite zeigt und welchem plaſtiſch-maleriſche Wirkung nicht abgeſprochen werden kann. Aber der Holzbaldachin iſt dem Steinbaldachin nachgebildet und der letztere iſt ja weiter nichts, als die freie Ueberſetzung eines *textilen* Vorbildes! Warum nicht im Wohnzimmer zur Tapezierkunſt zurückkehren? Uebrigens war der gewebte Baldachin durch das ganze Mittelalter und die Renaiſſancezeit gekannt und beliebt, als Fürſtenſitz ſowohl wie als Trag- und Betthimmel (Fig. 25, 64, 88, 89, 110 etc.), und ſeine hölzerne Abart hat ſich auch nur ganz vorübergehend in den Wohnungen breit gemacht. Aber das war, im Verein mit den bereits geſchilderten Einflüſsen, eben hinreichend, der ſpätgothiſchen Zimmertektonik und Möblirung vielfach einen knöchernen, ſtarren, immobilen Charakter zu verleihen. Dem Ideal der häuslichen Dekoration: »künſtleriſche Freiheit«, kann nichts hinderlicher ſein, als eine Verwandlung des Beweglichen, des »Möbels«, in Unbewegliches, Immobiles, der Wand feſt Eingefügtes. Auch in der Wohnung, nicht blos auf dem Feſtplatz, verlangt die Augenblicksdekoration ihr Recht.

Aber die ärgſten Ausſchreitungen in dieſer Richtung ſind, wie bereits oben angedeutet, nicht auf deutſchem, ſondern auf franzöſiſchem und engliſchem Boden verübt worden. In Frankreich war die faſt ausſchlieſsliche Begünſtigung der Holzſchnitzerei daran ſchuld, daſs der Flamboyantſtil gerade in der Profantektonik ſeine äuſserſten Konſequenzen zog, — freilich in ganz verkehrter Richtung.*) In England wurde der Profanſtil noch hölzerner und herzloſer

*) *Semper* (Stil II, S. 310) ſagt: »Mit dem 14. Jahrhundert tritt die eigentliche geſtemmte Tiſchlerarbeit an die Stelle jener früheren, breiteren Methode des Spündens. Nun behalten die Füllungen nur die Breite eines Brettes (zwiſchen 18 und 25 cm) und ſind ſie zwiſchen vorſpringende Rahmen eingeſtemmt. Dieſe Umwälzung in der Tiſchlerei, zum Extremen verfolgt, wirkte ſehr nachtheilig zurück auf die geſammte Baukunſt des 14. und 15. Jahrhunderts, indem von nun an die ohnehin durch das Auflöſen der Mauer in Pfeilerbüſchel ſchon faſt auf Nichts

dadurch, dafs man den nationalen Perpendikularftil mit feinem maffenhaften fenkrechten und wieder horizontal durchfchnittenen Stabwerk, dann die trichterförmigen Gewölbebildungen der grofsen Kathedralen und endlich die gleichfam hängenden, aus vorfpringenden Balken und gekrümmten Stützen gebildeten offenen Dachftühle in Kapitelfälen und Kirchen vor Augen hatte. Eine, und zwar nicht die häfslichfte Frucht des »decorated style« waren die fpitzbogigen Holzdecken mit hängendem Rippenfchlufs. (Fig. 110.) Aus allen diefen monumentalen Vorbildern, welche an fich zum Theil von grofser Wirkung waren, braute die profane Dekoration ihre tektonifchen Rezepte zufammen. Am Schlimmften fieht es in der modernen Wiederholung aus, wo nun die üppigften architektonifchen Motive auf Klaviere, Schreibtifche, Bücherftellagen, Uhrgehäufe und — Vogelbauer angewandt wurden. (Vgl. S. 48.) Welche Abirrung von den grofsen Vorbildern, diefe — »Vogelbauergothik»! Requiescat in pace!

[133] Silberner, vergoldeter Leuchter, deutfche Arbeit, Ende des 16. Jahrhunderts.

In Deutfchland hat der fpäten Zimmergothik ein glücklicherer Stern geleuchtet. War fchon durch die Vorliebe für die eingelegte Arbeit und die Furnierfchreinerei dem Ueberwuchern des ungemüthlichen Stab- und Mafswerks in etwas vorgebeugt, fo trat nun im Verlaufe desfelben 15. Jahrhunderts bei uns eine frohe Künftlerlaune in die Schranken, deren Walten eine der glänzendften Perioden deutfcher Kunftgefchichte kennzeichnet. Eine ganz unbändige Freude an der Natur bemächtigte fich der Maler und Bildhauer, der Eifen- und Goldfchmiede, der Holzfchnitzer und Schreiner. In ihren Händen verwandelte fich

reduzirte Wand nach dem Prinzipe der Füllungstifchlerei mit endlofem Mafswerk bedeckt und in ihrem Wefen als Wand vollftändig vernichtet wurde«. Ich bin der Anficht, das der Verlauf geradezu der umgekehrte war: dafs nämlich jene Mifsftände im 15. (noch nicht im 14.!) Jahrhundert eintraten, weil man in gedankenlofer Modefucht danach ftrebte, Motive des Kirchenbaues auf die Zimmertektonik zu übertragen. Wenn ferner *Semper* (ibid. S. 267) fagt: »Hätten die Meifter der Renaiffance mit gleichem kritifchen Geifte, womit jetzt (d. h. um die Mitte des 19. Jahrhunderts), die neugothifche Schule ihre Richtung verfolgt, die antiken Vorbilder ftudiert und wiederzugeben verfucht, wir würden keinen Bramante, keinen Michel Angelo, felbft keinen Palladio haben« etc. — fo möchte ich im Gegentheil gerade dem *unkritifchen* Geifte der moderngothifchen Schule die Schuld zufchreiben, dafs diefelbe, bei allem Detailftudium und beim beften Willen, doch nur ein Zerrbild, eine Karikatur der *ächten* Profandekoration der Gothik zu Wege gebracht hat.

der scharfkantige Stab in den lebendigen Rebenstock, das steinerne Blattwerk des Münsters ward in lebensvolle Blumen und reichgeschwungene Zweige umgestaltet, mit der erstaunlichsten Virtuosität den verschiedensten Materialien abgerungen. Eine phantastische Wunderblume, in allen denkbaren Farben leuchtend, bildet den glänzendsten Schmuck dieses Zaubergartens. (Fig. 33, 34, 37, 41 etc.) Es ist hier nicht der Ort, diese ganze, überaus reizende Kunstentfaltung auf ornamentalem Gebiete ausführlich darzustellen. Im Gegensatze zu den zwar genialen und phantasiereichen, aber strengen Schöpfungen der gothischen Bauhütte erscheint sie mir als *malerische Revolution*, als germanischer Lerchengesang im Morgenroth eines neuen Menschheitstages. Ein Frühlingsläuten ging vom Niederrhein bis zu unseren schneebedeckten Bergriesen, ein starkes Rufen nach der Allmutter Natur, nach der Freiheit des Herzens und der Einbildungskraft. Und dazu nun die ganze kindliche Naivetät, die ganze gottvertrauende Hoffnungsseligkeit dieser bescheidenen Menschen! Fürwahr, je vergeblicher unsere Bemühungen sind, es ihnen nachzumachen, desto mehr sollten wir sie lieben, uns an ihren Werken erlaben und ihr Andenken segnen.

234] Deutscher Stuhl, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Diese naturalistisch-malerische Richtung der deutschen Kleinkunst war nun aber von der gröfsten Wichtigkeit für die gesammte weitere Entwickelung. Zunächst ist es ihr zuzuschreiben, dafs man in Deutschland länger an der Gothik festhielt, als es sonst wohl der Fall gewesen wäre. Das fröhliche freiheitliche Behagen wollte sich ausleben. So kommt es, dafs, während in Italien die Frührenaissance sich schon zum vollendeten Stil entfaltet hatte, bei uns noch lustig weiter gothisirt wurde. Selbst noch die Dürer und Cranach bewegten sich mit ihren Jugendarbeiten ganz im Zauberkreise des alten Ideals. Dann aber, als die »antikischen« Vorbilder — in Wirklichkeit deren freie Uebersetzungen in die Sprache der italienischen Frührenaissance — die vom humanistischen Geiste beseelten deutschen Künstler gefangen nahmen, erwiesen sich die alten Impulse stark genug, um den südlichen Formen auf deutschem Boden ein eigenartiges nationales

235] Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich.

Gepräge zu geben. Künſtler und Handwerker ergänzten ſich hierbei, da auch die Technik der Stein-, Holz- und Metallbearbeitung ſich im 15. Jahrhundert zu einer eigenartigen Virtuoſität erhoben hatte; die von den alten Meiſtern liebevoll gepflanzten Keime gingen zwar unter anderer Sonne auf, aber ſie trugen ihres Geſchlechtes Früchte.

Die Phyſiognomie des deutſchen Zimmers blieb zwar bis weit in das 16. Jahrhundert hinein eine mittelalterliche, indeſſen hatte ſie ſich zuletzt im Vergleiche zum Anfang des 15. Jahrhunderts weſentlich verändert und reicher geſtaltet. Da ich auf das Einzelne in dem Abſchnitt »Die Hauptſtücke der Dekoration« zurückkommen werde, ſo möge hier folgendes genügen: Die wichtigſte Bereicherung bildete der Kachelofen, der im Verlaufe des 15. Jahrhunderts namentlich im deutſchen Bürgerhauſe die Stelle des Kamines oder offenen Herdes ausfüllte.

Der Ofen und feine Bank find wohl überhaupt deutfche Erfindungen.*) Von den fpäteren Formen unterfcheidet fich die gothifche im Wefentlichen durch die Vertiefung der Kacheln; anfangs hatte das ganze Gebäu eine oben abgerundete Geftalt, wie die eines Fingerhutes, fpäter theilte man den Körper in einen unteren rechteckigen Heizkaften und einen oberen Cylinder für die Züge, und das Ganze erhielt eine ornamentale Bekrönung, auch verwandelten fich die tiefen viereckigen Näpfe in mehr hohe als breite Nifchen, häufig mit Verzierungen und Figuren. Die grüne Glafur war fchon fehr frühe beliebt. Eine andere wichtige Bereicherung war der nun ziemlich allgemein gewordene Gebrauch der Fenfterverglafung, ferner die häufigere Einführung der Fufsböden aus Holz, neben jenen aus Fliefen, Ziegelftein und Eftrich. Da die Vertäfelung noch nicht das weit vorfpringende Gefims der Renaiffance hatte, fo war das »Kandelbrett« (d. h. Brett zur Auf-ftellung von Kannen, Leuchtern etc.) ein nothwendiges Möbel; oft waren es Wandkäftchen, auf denen man allerlei kleinen Hausrath aufftellte (Fig. 42). Die Formen der Schränke und Truhen waren fehr mannigfaltig; eine befondere Stärke entwickelte die deutfche Kunftfchreinerei in den grofsen vierthürigen Käften, — Verfetzfchränke genannt, weil fie aus einem oberen und einem unteren Theil, wohl auch aus befonderem Fufs und Auffatz beftanden (ohne diefe Theilung wäre ihr Transport auf den häufig fehr engen Treppen unmöglich gewefen). Ein fehr fpätes (von 1545 datirtes) Stück diefer Art, aber immer noch von einer bewunderungswürdig ftilvollen Gliederung der Theile, bei Vermeidung jedes architektonifchen Firlefanzes, zeigt uns Fig. 23, wohl Nürnberger Arbeit. In den dicken Wänden brachte man gern Mauernifchen mit offenen Geftellen oder Thüren an. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunft, welche überhaupt dem häuslichen Leben einen neuen idealen Gehalt verliehen hat, mehrt fich der Gebrauch der Studier-, Noten- und Lefepulte und Schreibtifche — gehörte doch nun der Befitz von Büchern zum guten Ton. Die Formen der Schänk- oder Kredenztifche wurden vermehrt, in vornehmen Häufern wurden die terraffen-förmigen Schaugeftelle (dreffoirs) und die Anrichtetafeln (buffets) für Gaftereien ein Bedürfnifs.

Zu den fchon früher üblichen Formen der Sitzmöbel (vgl. S. 238) gefellten fich der Dreh- und der Rollftuhl; auch der Grofsvaterftuhl, nun nicht mehr in

*) Muthmafslich ift der Zimmerofen in feiner primitiven Form ein »gebildeter« Bruder des Back- und des Schmelzofens gewefen. Darauf läfst u. a. der Umftand fchliefsen, dafs die früheften Zimmeröfen in ihrem Untergeftell einfach gemauert und mit Kalkbewurf bekleidet find. Die ftark vertieften Kacheln, welche viel Hitze aus dem Innern abgeben, wurden anfangs ftellenweife dem Gemäuer eingefügt.

236] Spinett im South-Kenſington-Muſeum zu London, Ende des 16. Jahrhunderts.

der Bedeutung als Herrenſitz, wurde ein Requiſit des Bürgerhauſes. Die fixirte Polſterung kannte man noch nicht, dagegen wurden ſchon häufig die Rücklehnen und Sitze mit Stoffen und Leder überzogen. Das Sitzen und Anlehnen bequemer zu machen, dienten vorwiegend immer noch die mit Flaumen gefüllten Kiſſen. Die Tiſche hatten, je nach ihrer Gröſse und Beſtimmung, ein leichteres oder ſchwereres Untergeſtell, das letztere oft reich profilirt und geſchnitzt (Fig. 22, 25, 27, 40, 42, 58, 63); auch der Klapp- und der Auszugstiſch kommen nun ſchon vor. Eingerahmte Tafelbilder, meiſt Familienporträts und religiöſe Darſtellungen (noch nicht Stillleben und andere rein dekorative Vorwürfe) enthaltend, wurden mehr und mehr in den Wohnungen der Begüterten beliebt. Auch Spiegel von Glas, Wanduhren mit Schlagwerk in künſtlich geſchmiedetem Eiſengeſtell, zinnerne Waſchbecken mit Waſſerbehältern aus demſelben Metall, Handtuchhalter etc. belebten die Wände des bürgerlichen Gemachs. Das Leuchterweibchen (Fig. 22, 32) mit ſeltenen Geweihen und der ſchmiedeiſerne Kronleuchter (Fig. 30) durfte in reicheren Häuſern nicht fehlen. Von den gewebten und geſtickten Teppichen habe ich ſchon oben (S. 252) geſprochen; ihr Gebrauch beſchränkte ſich freilich immer auf die Wohnungen der Groſsen und Reichen. Wer es nur immer ermöglichen konnte, der ſchaffte ſich wenigſtens einige jener koſtbaren ſilbernen Geräthe an, die noch heute unſere Bewunderung erregen. (Fig. 19, 29, 34, 37, 57, 113.) *Aeneas Silvius*, ſpäter Papſt Paul II., der um die Mitte des 15. Jahrhunderts Deutſchland bereiſte und nicht genug Worte des Lobes für deutſche Sitte und Kunſt finden konnte, fragt begeiſtert: »Wo fände man ein deutſches Gaſthaus, wo man nicht aus Silber tränke, und wo die Tiſche nicht mit Gold- und Silbergeſchirr belaſtet wären«. Von dem damals ſchon fröhlichen Wien berichtet er, »daſs man überall gläſerne Fenſter (Butzenſcheiben,

kein Spiegelglas!) fehe, die Thüren alle von Eifen feien, in den Zimmern die Vögel fängen und fich darin gar viel köftliches Hausgeräthe vorfinde«.

Aber ich mufs wiederholen (vgl. S. 250), dafs der Charakter des gothifchen Zimmers in den verfchiedenen Gebieten des Nordens bis zuletzt ein fehr ungleicher war. Der franzöfifchen und englifchen Dekorationsweife habe ich bereits gedacht; es ift anzunehmen, dafs auch die in Spanien herrfchende fpezielle Richtung (die »Filigrangothik«) nicht ohne Einflufs auf die nationale Zimmereinrichtung geblieben ift. Die franzöfifche Tektonik, welche im Allgemeinen auch am Niederrhein heimifch war, unterfcheidet fich fehr wefentlich von der füddeutfchen; in Tirol, in der Schweiz, in Bayern bis nördlich über Nürnberg hinaus blieb man den frühen Prinzipien getreu. Hier findet fich das gravirte Pflanzengefchling nicht nur an den Friefen, Lifenen und Füllungen der Vertäfelung und des Gefchränks, fondern auch an den Balkendecken bis in's 16. Jahrhundert. Befonders auffallend ift dies in Nürnberg, wo man nicht allein an prächtigen Kirchenbauten die reichfte Architektur vor Augen hatte. Ich erinnere nur an den »Schönen Brunnen«, der fchon in den Jahren 1385—1396 errichtet wurde, und der uns zeigt, dafs man die Architektur am rechten Platze auch zu profanen Zwecken zu verwerthen wufste. Die genaue Feftftellung aller jener Unterfchiede wäre, wenn auch ein fchwieriger, doch äufserft dankbarer Vorwurf für die gelehrte Forfchung.

Wenn wir bedenken, dafs die neue Dekorationsweife der Renaiffance erft gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutfchland allgemein wurde, fo mag uns ein Gedicht des trefflichen *Hans Sachs*, das um 1544 erfchien, und worin »Der ganze Haufsrat bey dreyhundert Stücken, fo ungefehrlich in ein jedes Haufs gehört«, aufgezählt wird, eine Vorftellung von dem bürgerlichen Inventar der letzten Periode des deutfchen Mittelalters geben. Das Gedicht lautet, mit einigen Weglaffungen, wie folgt:

»Erftlich in die *ftuben* gedenk
Mufst haben Tifch, Stuhl, Seffel und Benk,
Bankpolfter, Küfs und ein Faulbett,
Giefskalter und ein Kandelbrett,
Handtzwehel, Tifchtuch, Schüfselring,
Pfannholz, Löfl, Teller, Küpferling,
Kraufen, Aengfter und ein Bierglafs,
Kuttrolff, Trachter und ein Salzfafs,
Ein Külkefsel, Kandel und Flafchen,
Ein Bürften, Gläfer mit zu wafchen,
Leuchter, Butzfcher und Kerzen viel,
Schach, Karten, Würfel, ein Bretfpiel,
Ein reifende Uhr, Schirm und Spiegel,
Ein Schreibzeug, Tinten, Papir und Sigel,
Die Bibel und andere Bücher mehr
Zu Kurtzweil und fittlicher Lehr.
Darnach in die *Kuchen* verfüg
Keffel, Pfannen, Häfen und Krüg,
Drifufs, Bratfpiefs grofs und klein,
Ein Roft und Bräter mufs da feyn,
Ein Wurtzbuchs und ein Effigfafs,
Mörfer, Stempffel, auch über das

237] Das Atelier des Malers Hans Makart zu Wien († 1884).

Ein Laugenfafs, Laugenhäfen, zwo Stützen,
Zu Fewersnot ein meffen Sprützen,
Ein Fifchbret und ein Ribeifen,
Schüffelkorb, Sturtze, Spiknadel preifen,
Ein Hakbrett, Hakmeffer darzu,
Salzfafs, Bratpfann, Senfffchüffel zwu,
Ein Fülltrichter, ein Durchfchlag eng,
Feimlöffl und Kochlöffl die meng,
Ein Spülftandt, Pantzerfleck darbey,
Schüffel und Teller mancherley,
Pletz klein und grofs ich dir nit leug,
Schwebel, Zunder und Fewerzeug,
Ein Fewerzangen, ein Ofenkruken,
Das Fewerpöklin zuhin fchmucken,
Ein Tegel, Blafsbalg, Ofenrohr,
Ein Ofengabel mufst haben vor
Kyn, Spän und Holz zum Fewer frifch,
Ein Befen, Strohwifch und Flederwifch,
Auch mufst du haben im Vorrath
In der *Speifskammer* früh und fpat
— — — — — — — — — —
Ein Aufhebfchüffel, ein Zerlegteller.
Nun mufst auch haben in dem *Keller*
Wein und Bier, je mehr je befser,
Ein Schrotleiter, und ein Dambmeffer,
Ein Fafsbörer mufs auch da feyn,
Ein Rören und ein Kunnerlein,
Ein Stendtlein und auch etlich Kandel,
Weinfchlauch und was gehört zu dem Handel.
Wilt nun in die *Schlaffkammer* gehn,
Ein Spannbett mufs darinnen ftehn
Mit Strohfack und ein Federbett,
Polfter, Küfs und ein Deckbett,
Deck, Pruntzfcherb, Harnglafs und Bettuch
— — — — — — — — — —
Und auch ein Truhen oder zwu,
Darein man wohl befchliefsen thu
Geld, Silbergefchirr und Pocaln,
Kleinat, Schewern, Porten und Schaln.
— — — — — — — — — —
Auch mufst du haben ein Gwandhalter.
— — — — — — — — — —
Auch wie man zu dem Gwand mufs brauchen
Ein Gwandbürften und ein Gwandbefen.
— — — — — — — — — —
Auch mufst *funft* haben in gemein
Vil Hausratt in dem Haufe dein,
Damit man täglich flük und befser
Ein Segen-, Reben- und Scheitmeffer,
Hammer, Negel, Maifsl und Zangen,
Hobel, Handbeihl, ein Laiter hangen,
Schaufel, Hawen, Axt nutzt man gern,
Ein Rechen, Schlegel und Latern.
Auch *Werkzeug* mancherlei Vorrath
Zum Handel felb in dein Werkftatt.
— — — — — — — — — —
Auch mufst du für dein Maid und Frawen
Nach einem Spinnrädlein umbfchawen,
Rocken, Spindel und Hefpa gut,
Scher, Nadel, Eln und Fingerhut,
Ein fchwarzen und ein weifsen Zwirn,
Markkorb, Tragkorb, Fifchfack, kern ihrn.
Auch mufs fie haben zu den *Wafchen*
Laugen, Seiffen, Holz und Afchen,
Multer, Wafchböck und Züberlein,
Gelten und Scheffel, grofs und klein,
Schöpfer, Wafchtifch, Wefchpleul und Stangen,
Daran man die Wefch auf thut hangen.
— — — — — — — — — —
Wenn man dann *ins Bad* will gan,
Ein Krug mit Laugen mufs man han,
Badmantel, Badhut und Haubtuch,
Beck, Purften, Kamp, Schwammen und pruch.
Geht dann die Fraw mit einem *Kindel,*
So tracht umb vierundzweinzig Windel,
Ein Fürhang und ein Rumpelkefs,
Weck, Käfs und Obft zu dem Gefräfs,
Ein Kindlbett, dem Kind ein Wiegen,
— — — — — — — — — —
Mufst baben Milch, Mäl und Kindspfannen,
Ein Kindsmaidt und ein Lüdelein.
— — — — — — — — — —
Kannft du folchs alles nit erfchwingen,
Mufst in verfetzten Thon du fingen.
— — — — — — — — — —
So hab ich dir gelt ausgefundert
Des Hausrathsftück bis in dreyhundert,
Wiewol noch viel ghört zu den Dingen,
Trauft du dir den zuwegen bringen
Und darzu Weib und Kind ernähren,
So magft du greiffen wol zu ehren,
Drumb bedenk dich wohl, es liegt an dir«.

Es liegt etwas Spiefsbürgerliches in diefer Aufzählung des trefflichen Nürnberger Meifterfingers; aber auch nicht minder etwas Trauliches, Heimliches. Wir denken unwillkürlich an Fauft's Studierftube und an die Behaufung des Junkers Jörg auf der Wartburg. Die Menfchen fühlten fich ficher und behaglich inmitten ihres urväterlichen Hausrates, oft aber befchlich fie das Gefühl der Enge, dann gings hinaus auf den Burgfrieden und in die Auen und Wälder draufsen vor den Wällen. Der Wurf mit dem Tintenfafs nach dem leibhaftigen Gottfeibeiuns, den die Sage dem Reformator angedichtet hat, erfcheint uns als Symbol des freiheitlichen Geiftes, der fich aus den Mauern hinausfehnte. Und eng genug waren ja diefe Mauern! Schmale Treppen, winkelige Vorräume, kleine, meift niedrige Stuben — das Erfreulichfte daran die malerifch-unregelmäfsige Form, das breite Fenfter und der Erker mit den Steinbänken. Auf die Bewohner diefer Stuben in Burgen und Reichsftädten übte das nach unferen Begriffen befcheidene Mafs literarifcher Belehrung, welches mit der Verallgemeinerung der Buchdruckerkunft möglich geworden war, einen geradezu beglückenden Einflufs aus. Die Bibel, ein Rofengarten Mariä, eine Welt-Chronik — das heitere Gemifch von wahren und fagenhaften Begebenheiten — der »Spiegel des menfchlichen Lebens« und »der menfchlichen Behaltnifs«, ein Kräuterbuch, ein paar wunderliche Romane — das waren die vielbefprochenen, vielbegehrten, mit naiven Bildern gefchmückten Hausbücher. Mit der Erweiterung des geiftigen Horizontes aber wuchs auch die Sehnfucht nach der »Grofsräumigkeit«, welche die neue, aus dem Süden kommende Dekorationsweife in reichem Mafse verfprach. Es ift bezeichnend, dafs diefe letztere mit Vorliebe als »antikifch«, die alte gothifche Weife dagegen als »modern« bezeichnet wurde; fo tief wurzelte die Ueberzeugung, dafs die Entfeffelung der Geifter nur möglich fei im engften Anfchluffe an die altrömifche Kultur, an ihre Kunft und Literatur.

Wir nehmen Abfchied vom Mittelalter. Mit mir werden wohl auch meine verehrten Lefer der Meinung fein, dafs bezüglich feiner fo hochintereffanten Kunftgebilde unferer Imitationsluft fehr enge Schranken gezogen find. Ich habe das S. 22 und 66 ff. ausführlich zu begründen verfucht. Ganz befonders ift eine kritifche Befchränkung geboten, fo weit das in Betracht kommt, was ich die »Kulturgeberde« genannt habe — das »costume moral et physique«, wie unfere feinfühligen weftlichen Nachbarn fagen. In den Händen unferer Künftler können neben jenen der Renaiffance *vielleicht* auch einzelne tektonifche und rein ornamentale Löfungen des romanifchen und des gothifchen Stils eine Neubelebung

und Bereicherung erfahren, — was aber die religiös-innerliche Kunſt des Mittelalters *an Sinnbildern des Göttlichen und Menſchlichen* gezeitigt hat, das bleibt für immer im Zauberkreiſe mittelalterlicher Lebens- und Naturanſchauung beſchloſſen, ein wirkliches »noli me tangere«.

DIE WIEDERGEBURT.*)

Der Ausdruck »rinascita« (renaiſſance, Wiedergeburt) kommt zuerſt im 16. Jahrhundert vor, ohne aber ſchon damals zum eigentlichen Schlagwort für die neue Kunſtrichtung zu werden. Allgemein waren vielmehr diesſeits wie jenſeits der Alpen die Bezeichnungen »antico«, »antikiſche Manier«. Keiner dieſer Ausdrücke erſchöpft indeſſen die Sache vollkommen. Denn thatſächlich war es ein neuer Geiſt, waren es neue religiöſe, poetiſche und ſoziale Ideale, aus denen die neue Kunſtblüthe hervorging: allerdings auf dem reichen Hintergrunde der römiſchen (nur mittelbar der griechiſchen) Antike. In ihrer Beſcheidenheit legten die Menſchen jener groſsen Zeit dem Formalen, das ſie den Alten entlehnt, einen höheren Werth bei, als der eigenen Schöpferkraft.**)

In Italien ſelbſt war, wie ich ſchon mehrfach betont habe, die Erinnerung an die altrömiſche Kunſt niemals ausgeſtorben; die Ruinen der Kaiſerzeit hatten immer einen gewiſſen Einfluſs ausgeübt, ſowohl auf das Orientaliſch-Byzantiniſche, welches in Unteritalien und Venedig durch das ganze Mittelalter hindurch vorherrſchend blieb, wie auf das Nordiſch-Romaniſche, das wir hauptſächlich im Norden der Halbinſel ausgebildet ſehen. Unmittelbar vor dem Eindringen des Gothiſchen war man in Italien ſogar nahe daran geweſen, mit vollen Segeln in das Fahrwaſſer der Antike zu gerathen: im 12. Jahrhundert kehrte man in Rom und Toscana vorübergehend nicht nur einerſeits zur Baſilika mit dem geraden Gebälke bezw. dem offenen dekorirten Dachſtuhl, andererſeits zur Kuppelform des Pantheons zurück, ſondern bildete auch das Detail nach antiken Muſtern — eine »Protorenaiſſance« im eigentlichſten Sinne des Wortes. »Die italieniſchen

*) Zu weiterem Studium empfehle ich beſonders *Jacob Burckhardt's* »Geſchichte der Renaiſſance in Italien«, 2. Aufl. 1878; desſelben Verfaſſers »Kultur der Renaiſſance« und »Cicerone«. *Wilh. Lübke's* »Geſchichte der Renaiſſance in Deutſchland« und »in Frankreich« (beide in 2. Aufl. erſchienen). Andere lehrreiche Schriften werde ich gelegentlich zitiren.

**) Damit ſoll nicht geſagt ſein, daſs es den Meiſtern der italieniſchen Frührenaiſſance an Selbſtbewuſstſein gefehlt habe. *Alberti* (um 1440) ſagt: »Die Alten hatten es leichter, groſs zu werden, da eine Schultradition ſie erzog zu jenen höchſten Künſten, die uns jetzt ſo groſse Mühe koſten, aber um ſo gröſser ſoll auch unſer Namen werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild [?] Künſte und Wiſſenſchaften finden, von denen man früher nichts gehört noch geſehen hatte«.

238] Käftchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email (deutfche Spätrenaiffance) von Ratzersdorfer in Wien.

Städte, welche fich im 12. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, find frühe überfchattet von dem Bilde des alten Rom«. (Burckhardt.)

Während der Herrfchaft des gothifchen Stiles, der, von wenigen Ausnahmen abgefehen, in Italien nicht in feiner ganzen ftruktiven Bedeutung zur Blüthe kam, fondern wefentlich nur Anregungen zu einer eigenartigen Monumentalität und Façadendekoration gab, — im 13. und 14. Jahrhundert werden die Anklänge an die Antike zwar fcheinbar fchwächer. Aber gerade in der gothifchen Zeit entwickelte der italienifche Profanbau eine höchft bedeutfame Grofsräumigkeit; er verzichtete faft vollftändig auf das ganze malerifch-heitere

Beiwerk an Erkern, Wendeltreppen, lauſchigen Winkeln, an Waſſerſpeiern und ſonſtigem Dachzierrath, das wir zu derſelben Zeit in Frankreich und Deutſchland mit ſo viel Liebe und Phantaſie ausgebildet finden. So kommt es, daſs die italieniſche Innendekoration einen ſchroffen Uebergang zur eigentlichen Renaiſſance nicht durchgemacht hat. Der Bauſinn der Groſsen war ſtets auf monumentale Symmetrie gerichtet; ſchon der ſchreckliche Ezzelin († 1259) wollte durch ſeine maſſenhaften Palaſtbauten Bewunderung und Furcht erwecken. Die reichgeſchmückten Paläſte Venedigs, die feſtungsartigen florentiniſchen Stadtſchlöſſer aus dem 14. und 15. Jahrhundert verkünden heute noch den Ruhm ihrer Erbauer. Dazu nun das Streben der Päpſte, durch rieſenhafte Bauten der geſammten Chriſtenheit des Erdkreiſes zu imponiren; das immer wiederkehrende Projekt, die altehrwürdige Baſilika von St. Peter durch ein architektoniſches Weltwunder zu erſetzen, bis endlich 1507 Julius II. — »magnarum semper molium avidus« — alle Gründe der Pietät, allen Jammer um die Zerſtörung ſo vieler Heiligengräber erdrückte und die alte, freilich auch baufällige Kirche niederreiſsen lieſs.

Dieſe ganze, faſt mehr noch durch Ruhmesſucht und Herrſchaftsgelüſte, als durch Kunſtbegeiſterung genährte ſpätmittelalterliche Entfaltung des italieniſchen Bauweſens wird freilich verklärt durch den Glanz des edlen Dreigeſtirnes Dante-Boccaccio-Petrarca. Aber es währte ein volles Jahrhundert, ehe der Kultur des klaſſiſchen Geiſtes der Kultus der Steinruinen folgte (Brunellesco's und Donatello's Vermeſſungen 1405—1420). Obſchon das Griechiſche im Bereiche der gelehrten Studien hohen Anſehens ſich erfreute, und obſchon man die Tempel in Päſtum, Agrigent, Selinunt etc. vor Augen hatte, beſchränkte man ſich doch im Weſentlichen auf die Ruinen Roms und etwa Veronas. Der nationale Inſtinkt verfolgte dabei eben auch ein politiſches Ideal: Die Wiedergeburt der römiſchen Weltmacht. Andererſeits mag ſchon frühzeitig das ſtreng Doriſche als unvereinbar mit dem Bogen und der Kuppel erkannt worden ſein. Einmal erfaſst, wurde die neue Kunſtrichtung im Verlaufe des 15. Jahrhunderts mit ſtaunenswerthem Eifer und wundervoller Virtuoſität zu allſeitiger Entfaltung gebracht. Das Gothiſche verflüchtigt ſich daneben ſehr bald, ja es wird zur barbariſchen Kunſt geſtempelt (S. 228). Der vornehme Sinn der Italiener wird nicht beſſer gekennzeichnet als durch den Ausſpruch Alberti's (um 1450), »daſs die Schönheit in einer ſolchen Harmonie aller Theile liege, die bei jedem Hinzufügen oder Weglaſſen verlieren müſſe«. Und wie ſchön iſt das Motto an der Caſa Frigerio in Mailand: »Elegantiae publicae, commoditati privatae«. Neidlos können wir

Consée

239] Wohnzimmer des verft. Franz v. Seitz zu München. Charakter der deutfchen Spätrenaiffance.

zugeben, dafs die moderne Bau- und Dekorationskunft auf italienifchem Boden ihren Anfang genommen, — neidlos, da Niederdeutfche, Hubert van Eyck und feine Brüder, um diefelbe Zeit (1410—1440) als Schöpfer einer neuen Malerkunft in die Schranken traten.

Dafs fich die neue Kunftrichtung zugleich fo originell und univerfell entwickelte, und dafs fie heute noch eine fo unbedingte Anziehungskraft auf uns ausübt, ift, wie ich glaube, hauptfächlich folgenden Urfachen zuzufchreiben:

Erftens ift die Renaiffance überhaupt kein Stil mit beftimmt ausgefprochenem organifchem Prinzip — überhaupt *nicht* »*Bauftil*«, wenn ich mir diefes Paradoxon erlauben darf. Von dem griechifchen Tempelftil, vom gothifchen Kirchenftil können wir fagen, dafs ihr ganzes Wefen fich aus dem baulichen Grundgedanken logifch entwickelt — die Renaiffance dagegen hat eigentlich kein leitendes Prinzip, fie ift kein organifcher, fondern ein *Raumftil*, der vermöge der Reichhaltigkeit und Adaptabilität feiner Ausdrucksmittel den verfchiedenften Baugedanken fich anbequemt. Im Gothifchen und Griechifchen ift das Prinzip männlich,

der Raum ift ihm unterthan, d. h. weiblich — in der Renaiffance umgekehrt der Raum männlich, das Prinzip weiblich. Aus diefer, wenn man will, etwas charakterlofen Hingebungsfähigkeit der Renaiffance und ihrer architektonifch-dekorativen Künfte erklärt es fich, dafs fie fofort an zahlreiche Neugeftaltungen gehen konnte, für welche die Antike keine Vorbilder überliefert hatte. In derfelben Weiblichkeit beruht auch die Fähigkeit der Renaiffance, fich (um bei dem Bilde zu bleiben) mit fremden Federn zu fchmücken. (S. 49—50). In der Renaiffance athmet Alles Eurhythmie, feine Belebung, frohe Sinnlichkeit, Dienftfertigkeit bei allen fchönen Abfichten. Sie macht es fogar dem Talentlofen möglich, etwas verhältnifsmäfsig Schönes zu fagen.

Zweitens war man, wenigftens beim Beginne der Bewegung, fehr weit davon entfernt, alles künftlerifche Schaffen aus der *Architektur* und ihren Formen herzuleiten. Gerade die Ueberwucherung architektonifcher Konftruktionen und Zierformen war es ja hauptfächlich mit gewefen, welche die Gothik zuletzt unleidlich gemacht hatte; die früheren Perioden diefes prächtigen Bauftiles kennen, wie ich ausführlich dargelegt habe, folche Verderbnifs nicht und find thatfächlich noch jetzt und für alle Zeiten eine reiche Quelle ftilvoller Formenbildung. Ein Thongefäfs, ein eifernes Gitter, ein Stuhl, eine Lampe, ein Becher und taufend andere Dinge können und follen ganz unabhängig von der Architektur gebildet werden; fobald diefe Scheidung aufhört, fobald an die Stelle der zwecklichen und künftlerifchen Individualifirung der Gegenftände die Schablone der Architekten tritt, beginnt der Verfall. Auch die Renaiffance hat fpäter, als die Baukunft mehr und mehr in die Feffeln der Vitruvianifchen Lehre gefchmiedet worden, unter folchen Einflüffen gelitten; die Raffael-Holbein'fche Zeit aber war davon nahezu frei.

Ein dritter günftiger Umftand war der anfängliche Mangel an Vorbildern aus der häuslichen Einrichtung der alten Römer. Bei den ftark antiquarifchen Neigungen des Cinquecento ift anzunehmen, dafs man nicht blofs die baulichen Ruinen, fondern auch die Tifche, Stühle, Betten, Schränke und andere Geräthe der Kaiferzeit imitirt haben würde, welche bei aller Zierlichkeit zum grofsen Theile doch nichts weniger als nachahmenswerth, zum Theil fogar fehr langweilig und zopfig und den modernen Bedürfniffen nicht entfprechend waren. Auch die Gewebemufter der Alten waren verfchollen. Um fo glücklicher war die Renaiffance in der Wiederaufnahme antiker Formen bei der Bildung von Thongefäfsen und Bronzearbeiten, welche dem Zerftörungswerk der Jahrhunderte

in ficheren unterirdifchen Verftecken entrückt gewefen waren. So lag gerade in der Unvollkommenheit des Bildes, welches die erhaltenen Ueberrefte von der antiken Dekoration gaben, eine fehr erfpriefsliche Nöthigung, auch andere als gerade klaffifch-antike Formenelemente aufzunehmen. Mit befonderem Eifer wurden namentlich orientalifche Gefäfse aus Thon und Metall und Stoffmufter adoptirt und imitirt; und das arabifche Ornament, welches fchon in der Gothik eine fo grofse Rolle fpielt, dort aber vielfach entftellt und »umftilifirt« erfcheint, wurde in der umfaffendften und urfprünglichften Weife für die neue abendländifche Kunft dienftbar gemacht. Daneben blieb auch gar Vieles in Ehren, was noch aus der byzantinifchen, romanifchen und gothifchen Zeit ununterbrochen in Gebrauch geblieben war, fo jene prachtvollen grofsgemufterten Stoffe, welche wir fo oft auf Oelbildern und Holzfchnitten von Meiftern der Frührenaiffance, ja felbft noch in den Frauentrachten eines Joft Amman etc., dargeftellt finden. Und wie viel uralte Volkskunft fpiegelte fich in den Stickereien der Renaiffance, z. B. in der fogenannten »Holbeintechnik«, deren Name uns nur beweift, wie pietätvoll einer der gröfsten Meifter auch das in der Heimath Althergebrachte zu behandeln verftand, wenn es feinem Schönheitsgefühl entfprach; heute wiffen wir, dafs ähnliche Mufter in derfelben Technik fchon im dritten und vierten Jahrhundert in Aegypten vorkamen. So ward überall

240] Dreifufs aus Schmiedeeifen,
im Befitze des Profeffors Bergau in Nürnberg.

der Ueberlieferung ihr Recht gegeben, und wenn dabei auch eine gewiſſe naive Abſichtsloſigkeit, welche es mit der hiſtoriſchen Kritik nicht ſehr genau nahm, förderlich gewirkt hat, ſo kann man doch ſagen: der Grundzug der Renaiſſance war Reſpekt vor der Individualität der Gegenſtände und vor der als klaſſiſch, d. h. als unübertroffen anerkannten Form.

Viertens war die Renaiſſance in ihren Anfängen dadurch begünſtigt, daſs die hervorragendſten Künſtler es nicht verſchmähten, ſich mit Aufgaben der Dekoration und des Kunſtgewerbes zu befaſſen. Die Kluft zwiſchen Künſtlern und Handwerkern, welche trotz der Aufhebung des Zunftzwanges ſpäter immer breiter geworden iſt, exiſtirte damals noch nicht. Die Mitarbeit der Talentvollſten gab aber der ganzen Bewegung einen künſtleriſchen Schwung, der auch den zahlreichen Nachahmern zu Gute kam. Und in der Nachahmung beruhte ja die groſse Produktionsfähigkeit jener Epoche. Wir machen uns heute nur unvollkommene Begriffe von den zahlreichen, die Imitation begünſtigenden Hilfsmitteln der alten Meiſter, welche ſich ſo gerne begnügten, die Ideen und Entwürfe Anderer auszuführen oder Schönes einfach zu kopiren. Indeſſen dürfen wir doch nicht annehmen, daſs lediglich ſelbſtloſe Hingabe an das Schöne die alten Meiſter beſtimmt habe, oft ihr Leben lang die Rolle geſchickter Nachahmer zu ſpielen; ausſchlaggebend mag dabei eher die wirthſchaftliche Nöthigung geweſen ſein: das Publikum der Liebhaber ſtellte ſeine Anſprüche, an einer gediegenen Kopie war ihm mehr gelegen als an einem mangelhaften Original. Die Kopie oder die Benutzung allgemein zugänglicher Entwürfe und Vorlagen war aber um ſo erträglicher, als durch die Handarbeit (ſelbſt bei Metallguſs durch das Ciſeliren) jedem Exemplar eine gewiſſe techniſche Selbſtſtändigkeit gegeben wurde.

Der Verſuch nun, die *Formenentwicklung* ſeit dem erſten Bruch mit der Gothik überſichtlich darzuſtellen, ſtöſst auf groſse Schwierigkeiten. Ein vollkommen klares Bild läſst ſich eigentlich nur durch die Anſchauung, durch fleiſsige Vergleiche von Ornamentſtichen, ausgeführten Gegenſtänden etc. aus den verſchiedenen Perioden und Ländern gewinnen. Erſt nach oder bei ſolchem Detailſtudium können die nachfolgenden Bemerkungen von einigem Nutzen ſein. Ein ſehr bequemes Orientirungsmittel bietet mein »Formenſchatz« dar, wenn man ſich die Mühe gibt, die (bis jetzt ca. 1500) Blätter desſelben nach den einzelnen Meiſtern reſp. Schulen zu ordnen. Einige Anhaltspunkte gewähren aber auch ſchon die Illuſtrationen des vorliegenden Werkes.

241] Schlafzimmer, Spätrenaiſſance, im ſtädt. Muſeum zu Salzburg, geſtellt durch den verſt. Direktor Schiffmann.

Vor Allem muſs man bei jeder Form unterſcheiden, ob ſie der Struktur eines Gebrauchsgegenſtandes angehört, oder ob ſie nur als ſinnbildliche Andeutung oder als bloſses Ornament auftritt. Die Säule z. B. iſt hier wirklicher Laſtenträger in der Architektur, dort nur ein zierliches Phantaſiegebilde auf einer grotesken Wandmalerei; zwiſchen beiden Erſcheinungen ſteht ihre Anwendung als Halbſäule an den Façaden der Gebäude, Vertäfelungen und Schränke — gewiſſermaſsen eine halbe Wirklichkeit. In jedem Falle muſs man ihr, ihrem Sinne entſprechend, eine Grundlage und wohl auch Etwas zu tragen geben; aber ihre Form wird eine um ſo freiere ſein dürfen, je mehr ſie ſich dem Ornament nähert. Dieſelben Dinge, welche als ſtruktive Elemente der Architektur oder Tektonik in ſtreng konventionellen, ernſten Formen auftreten, z. B. Giebel, Liſenen, Niſchen etc., ertragen als bloſser Zierrath die übermüthigſte Künſtlerlaune. Und umgekehrt müſſen Motive, welche aus der lebendigen Welt ſtammen und urſprünglich der freien Ornamentik angehören, deſto ſtrenger ſtiliſirt, d. h. dem Zweck und der Technik angepaſst werden, je wichtiger ihre Rolle beim *Aufbau* eines Gegenſtandes iſt. Ein Nereidenleib, der den Henkel eines Kruges abgeben ſoll, muſs vor allen Dingen nach den Erforderniſſen des Gefäſses ſelbſt gebildet werden: erſt kömmt der Henkel, dann die lebensvolle Figur, deren Formen bei allem Realismus im Einzelnen ſich doch im Ganzen dem Zwecke des mit dem Gefäſse organiſch verbundenen Griffes unterordnen müſſen. Aehnlich

bei der Karyatide, dem Löwenfufs u. f. w. Solche Scheidung der Formenbehandlung nach ftruktiven und ornamentalen Rückfichten ift für die guten Zeiten der Renaiffance charakteriftifch. Ich erinnere nur an das heitere Spiel, welches Raffael, Dürer, Holbein und viele Andere auf ihren Wandmalereien und Zeichnungen mit den Details der Architektur getrieben haben, woraus ihnen Niemand den Vorwurf machen wird, dafs fie in der Wirklichkeit der Tektonik und Geräthbildung das Barocke gewollt oder auch nur begünftigt haben; im Gegentheil, gerade *praktifche* Aufgaben behandeln diefe Meifter der Frührenaiffance mit einem bis jetzt nicht wieder erreichten Feingefühl für das ftiliftifch Richtige. Die, mit dem Namen des Barocko freilich fehr unficher bezeichnete Entartung beginnt erft da, wo die Form die natürlichen Grenzen des Zweckes und der Technik überfpringt, womit ja nicht gefagt fein foll, dafs etwa Alles oder auch nur das Meifte, das die fog. Barockzeit an praktifchen Dingen gefchaffen, ftilwidrig gewefen fei!

242 & 243] Partien eines Wohnzimmers, deutfche Spätrenaiffance

Der allgemeine Charakter der verfchiedenen Perioden wird im Wefentlichen bedingt durch das Verhältnifs des Ornamentalen zum Struktiven. In der Zeit der Frührenaiffance und in ihrem Geifte vielfach noch hundert Jahre fpäter erfcheint der reichfte Schmuck ganz unmittelbar als Beftandtheil oder Verftärkung des Aufbaus, beide find innig zu einer harmonifchen Gefammtwirkung verbunden, aber das Struktive *herrfcht*, das Ornament ift ihm unterthan. Der Geift der Hochrenaiffance dagegen ift darauf gerichtet, das Struktive durch Verftärkung der Formen vom Ornamentalen unabhängig zu machen, fo dafs das letztere faft als eine überflüfsige Zuthat erfcheint; es wird fremd, herzlos, fchablonenhaft, weil

Für die eigene Wohnung entworfen und hergeſtellt vom Verfaſſer.

es dem Struktiven nicht mehr eingeboren iſt. Die Spätrenaiſſance iſt charakteriſirt durch das Beſtreben nach reicherer und luſtigerer Erſcheinung, indem ſie gleichzeitig die ſtruktiven und die ornamentalen Formen der Hochrenaiſſance verſtärkt und vermehrt; in dieſer forcirten Ueberladung, welche nicht ſelten zu wohlthuender Harmonie gelangt, geht dann das Barocko noch weiter: die ſtruktiven Formen werden theilweiſe gebeugt, entſtellt, um entweder ſelbſt zum Ornament zu werden, oder dem manierirten Zierrath beſſer als Folie zu dienen. Das Geheimniſs der Frührenaiſſance, welches weſentlich im Maaſshalten beruhte, iſt nun unrettbar verloren. Im Barocko herrſcht immerhin noch eine gewiſſe Symmetrie, welche die Verrenkungen der rechten Seite auf der linken wiederholt. Aber vielleicht iſt es gerade dieſe Gleichſeitigkeit, welche den Schnörkelgeiſt der Zeit unbefriedigt läſst; und das Licht der Welt erblickt der leichtſinnige Schelm Rococo: das Struktive wird lebendig und ſucht ſich nach allen Richtungen unregelmäſsig in eine eigenartige Ornamentik aufzulöſen, welche weder Blatt noch Gefieder oder Flamme, ſondern ein bis dahin ungekanntes Symbol ſinnlicher Verflüchtigung zu ſein ſcheint; das feſte Stützen- und Rahmenwerk aber, das der Auflöſung noch trotzt, wird zu vergoldeten Ruinen, in denen Liebesgötter und Kammerkätzchen ihren Spuk treiben. Endlich kommt als unumgängliche Entnüchterung der klaſſiſche Zopf, zunächſt in ebenſo reizendem Gewand (Louis XVI.), zuletzt plump und aufdringlich (Empire) zur Geltung. Das iſt ganz kurz der Verlauf der Renaiſſance, oder vielmehr — wie wir ſehen werden — der immer wiederkehrenden »Renaiſſancen« des antiken Dekorationsprinzips.

Indeſſen iſt die hier ſkizzirte Entwickelung durchaus keine ſtetig fortſchreitende: dann und wann treten ſogar rückläufige Tendenzen auf; durch einzelne Künſtler oder Kunſtfreunde wird der Geſchmack vorübergehend in eigenthümliche Bahnen geleitet; die verſchiedenen Kunſtzweige, Gewerbe und Techniken folgen der allgemeinen Bewegung in ſehr ungleichem Tempo. Dazu die Verſchiedenheiten nicht blos von Land zu Land, ſondern von Stadt zu Stadt. Das Detailſtudium dieſer Verhältniſſe iſt ſehr reich an Ueberraſchungen. Da iſt ein Zinngieſser, der noch am Schluſſe der ganzen Epoche zu ſeinen Krügen dieſelben Formen benutzt, die vielleicht der Urgroſsvater dereinſt aus der gothiſchen Zeit herübergerettet; dort ein Goldſchmied, der in der Zeit des dreiſsigjährigen Kriegs noch Bleimodelle aus der Holbeinzeit anwendet u. ſ. w. Die Neuerungen in den kunſtgewerblichen Formen, welche meiſtens in den Vorlagen der Künſtler ihren Ausdruck finden, ſchreiten naturgemäſs nicht ſo raſch und allgemein voran, wie die Moden in der Bekleidung, und wenn wir von Einrichtungen im Stile z. B. Karl's V., Maximilian's II., Franz I. oder Henri II. ſprechen, ſo dürfen wir es mit den aus allerlei Merkmalen nachträglich konſtruirten Geſammtbildern nicht gar zu genau nehmen.

Die Entwickelung der *architektoniſchen* Formen der italieniſchen Frührenaiſſance war im Allgemeinen folgende: Aus dem Romaniſchen ſtammt die Anwendung der Bogen auf Säulen, eine durchaus nicht »antikiſche« Zuſammenſtellung, welche nun zu den reizvollſten Arkaden, Loggien, Vorhallen etc. verwandt wird. Auch die Baluſtrade iſt dem Romaniſchen entlehnt (die friesartigen Arkaden mit Zwergſäulen; durchgebildete Baluſtraden ſchon an S. Marco in Venedig). Die Bogen werden oft über $^2/_3$ des Radius überhöht und, um den Bau noch ſchlanker erſcheinen zu laſſen, wird zwiſchen Bogenanſatz und Säulenkapitäl noch ein Gebälkwürfel mit Geſims eingeſchoben. Daneben kommt das gerade Gebälk unmittelbar über den Säulen nur ſeltener vor. Die Kapitäle und Gewölbekonſolen haben faſt ausſchlieſslich den, indeſſen ganz frei behandelten korinthiſchen Typus, ſeltener den ioniſchen. Die ſtrengen antiken Formen werden äuſserſt wenig angewandt. Am beliebteſten iſt das ſog. florentiniſche Kapitäl, mit Delphinen oder Vögeln, in der Mitte eine ſchlanke Vaſenform u. dgl. (Fig. 104). Ueberhaupt kehrt man ſich noch nicht viel an die antiken »Ordnungen« mit ihren genau vorgeſchriebenen Gebälkfrieſen etc. Die Säulenſchäfte ſind meiſt glatt, manchmal mit Basreliefornamenten ganz überzogen, faſt nie kanellirt. Die Pilaſter, oft mit reich ſkulpirter Füllung und ebenſo reichen

244] Tiſch und Stuhl, ausgeführt in der Fachſchule zu Grulich in Böhmen;
Krug von Frl. Bertha Flegel in Wien.

Kapitälen, werden maſſenhaft an den Façaden angewandt, indeſſen nicht eigentlich als Fenſtereinfaſſungen, ſondern als vertikale Mauereintheilungen *zwiſchen* je zwei Fenſtern, an die horizontalen Stockwerkgeſimſe oben und unten anſtoſsend. In Venedig wie in Toscana ſind die Bogenfenſter ſehr beliebt; ein Säulchen trennt die Oeffnung in zwei, oben gleichfalls runde Theile, das Bogenfeld iſt durch ein kleines Rundfenſter oder Medaillon ausgezeichnet. Ueberhaupt ſpielt das Medaillon als Façadenſchmuck eine groſse Rolle. Die Kranzgeſimſe der Häuſer haben oft noch mittelalterliche Formen (ſogar Schieſsſcharten und Halbbogenfrieſe mit ſchmalen Konſolen), ſehr beliebt ſind aber auch die weitvorſpringenden Dächer mit polychrom bemalten Kaſſetten, auf ebenſo reich behandelten Sparren liegend. An die eigenthümlichen Bildungen der florentiniſchen Ruſtika, der venezianiſchen Inkruſtation und des oberitalieniſchen Backſteinbaues kann ich nur flüchtig erinnern. Was die Gewölbe anbelangt, ſo hat die italieniſche Frührenaiſſance das romaniſche Kreuzgewölbe prinzipiell aufgegeben — ebenſo wie ſie den Bündelpfeiler, die Gurten und Rippen vermieden hat. An ſeine Stelle trat das

Tonnengewölbe mit halbrundem oder eliptifchem Durchfchnitt, mit und ohne Seitenkappen, ferner das fog. böhmifche, an die Kuppel erinnernde Gewölbe, das backofenförmige fog. Kloftergewölbe, endlich die vollendete Kuppel; alle diefe Formen, glatt oder mit konzentrifch fich verjüngenden, vier- oder mehreckigen Kaffetten. Auch an den geraden Decken bildete die Kaffetteneintheilung den vornehmften Schmuck, bei Ausführungen in Holz meift polychrom. Die Stuckodekoration und Groteskenmalerei an den Decken kam erft in der Zeit des Uebergangs zur Hochrenaiffance (Raffael, Giulio Romano etc.) in Schwung.

Im Allgemeinen kann man fagen, dafs anfänglich Thür- und Fenfterumrahmungen an weltlichen Gebäuden zu kräftiger Erfcheinung viel weniger durch ftarke Profilirungen, weit vorfpringende Gefimfe, Giebel, Konfolen u. dgl., als durch ein eurhythmifches zierliches Schmuckwerk gefteigert wurden, welches fich befcheiden den ftruktiven Formen unterordnete. Ein ganzes Syftem von klaffifchen Einfaffungen: Perlenfchnur, Eierftab, Mäander, Wellenband, Zahnfchnitt, Tropfen, Blatt- und Fruchtreihen etc. kam dabei in reichem Wechfel, flach und gewulftet, zur Anwendung. Friefe und Füllungen, Thür- und Fenfterbekrönungen, felbft die Schäfte und Kapitäle der Säulen erhielten daneben eine liebenswürdige Ornamentik, in welcher allerlei ftilifirte Pflanzenmotive eine Hauptrolle fpielen, aufserdem aber ward hier der ganze Reichthum der mythologifchen und biblifchen Figurenwelt entfaltet. Albrecht Dürer hat mehrfach verfucht, den klaffifchen Zierrath durch einen rein deutfchen zu erfetzen, ohne damit durchzudringen. Die Vorftellungen aus der alten Welt waren eben zu fehr mit der ganzen Geiftesrichtung der Zeit verwachfen, ihre Symbolik war zu fehr Gemeingut der Gebildeten, um entbehrt werden zu können. Indeffen gewährte diefe Art des Schmuckes trotz ihrer befchränkten Motivenauswahl der künftlerifchen Freiheit den weiteften Spielraum und auch in ihr konnten die verfchiedenen Nationalitäten ihre Eigenart recht wohl zur Geltung bringen. Endlich hat die Frührenaiffance zur Belebung gröfserer Flächen fich vielfach ein- und mehrfarbiger fymmetrifcher Eintheilungen bedient, die uns an den Gebäuden, hier als kraftvolle Ruftica, dort als zierliche Inkruftation, an den Holztäfelungen und Schränken als Intarfia entgegentreten.*) Die polychrome Marmorinkruftation,

*) Befteht eine innere Verwandtfchaft diefer verfchiedenen Dekorationsmittel, welche in der Backftein- und polychromen Sandfteinfaçade vielleicht gemeinfame Vorgänger haben? Burckhardt (Ren. in Italien § 131): »Die Renaiffance zuerft refpektirte und verherrlichte eine beftimmte Fläche als folche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotivs im Raum, feine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad feines Reliefs oder feiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes fchaffen zufammen ein in feiner Art Vollkommenes«.

245] Saal mit Freitreppe und Erkerempore, im eigenen Hauſe eingerichtet vom Verfaſſer.

(Der Plafond des Saales geſchnitzt, derjenige der Empore eingelegt; die Säule mit reich geſchnitztem Tragbalken, Nürnberger Arbeit um 1560; die Fenſterwand mit Groteskenmalerei auf weiſsem Grund; die Wand rechts: unten eingelegte Vertäfelung, um 1560, oben Gobelins, um 1570; an der Treppenwand gelbgrünes Seidengewebe, um 1530; übrigens blaue, rothe etc. gothiſche Sammte, Brokatſtoffe, perſiſche Teppiche etc.; vgl. Fig. 77.)

wie wir ſie noch heute an Palaſt- und Kirchenfaçaden Venedigs, an der Certoſa di Pavia u. ſ. w. ſehen, ward bald aufgegeben, um ſo länger aber behauptete ſich ihre Schweſter in Holz an den Vertäfelungen und Schränken unſerer *deutſchen Schreiner.* Ich meine hier nicht allein die figürlichen Einlagen, welche ja in Italien viel früher als bei uns ſchwunghaft betrieben wurden, ſondern in erſter Linie jene geometriſchen Furnituren aus verſchiedenen, oft fünf bis ſechs Holzarten.*) An dieſer heiteren und durchaus ſtoffgerechten Dekorationsweiſe der Frührenaiſſance haben die deutſchen Schreiner ſelbſt noch in einer Zeit (um 1620 und ſpäter!) mit rührender Zähigkeit feſtgehalten, als die Baukunſt durch das Stadium der Entnüchterung bei den Ungeheuerlichkeiten der Bernini und Borromini und des Jeſuitenſtils angekommen war.

Man mag an den Baukonſtruktionen der Frührenaiſſance noch ſo viel auszuſetzen haben: mit den Reizen ihrer Façaden, mit ihrer heiteren Flächenbelebung hat ſie Alles übertroffen, was jemals hierin geleiſtet worden iſt. Es war eine liebenswürdige, oft kindlich naive Vereinigung antiker Anregungen mit romaniſchen und gothiſchen, ſelbſt mit byzantiniſch-orientaliſchen Erinnerungen. Aber ſchon zu Anfang des 16. Jahrhunderts regte ſich in Italien der Geiſt des Widerſpruchs gegen dieſe künſtleriſch-freie Dekorationsweiſe. Mit der allgemeiner gewordenen Bauluſt war das Bedürfniſs einer gröſseren Zahl geſchickter Baumeiſter entſtanden; hatten ſich bis dahin in der Regel Maler, Bildhauer und Maurer je nach ihrer Befähigung in die äuſseren Bauarbeiten getheilt, wobei den künſtleriſchen Auffaſſungen gern ein weiter Spielraum gegönnt geweſen war, — ſo kam nun immer mehr die Schulung eigentlicher Architekten auf, die erklärlicher Weiſe beſtrebt waren, ihre Kunſt von der Bildhauerei und Malerei ſo viel als möglich zu emanzipiren. Dem Uebergewicht, welches Zirkel und Lineal über die freie Hand davontrugen, kam das ſtrengere Studium antiker Baureſte ſehr zu Statten. Alle Profilirungen, Kehlungen, Verkröpfungen, Karnieſe, Geſimſe erhielten kräftigere Formen, gröſsere Schatten, um das Struktive maſſiger hervortreten zu laſſen. War der Façadenſchmuck der Frührenaiſſance vorwiegend auf die Farbe und das zarte Basrelief begründet, ſo kam nun das Hochrelief zur Herrſchaft. Mit der Verſtärkung der Formen ging die Vereinfachung derſelben Hand in Hand. Die Pilaſter, deren Füllungen früher reich ornamentirt waren, wurden nun einfach kanellirt oder glatt. Die korinthiſche Säule, bisher

---

*) Vgl. Fig. 154 und 193, ſowie »Formenſchatz der Ren.« No. 146, 168 und 179; 1879 No. 9 und 10.

246] Speifezimmer, Spätrenaiffance; hergeftellt von C. W. Fleifchmann in Nürnberg.

faft ausfchliefslich in Gebrauch*), wird nach altrömifchem Vorbild ftrenger ftilifirt; daneben werden immer häufiger die ionifche, dorifche und toskanifche Säule angewendet, und auf die richtige Behandlung der verfchiedenen »Ordnungen« bis in die kleinften Details der Bafen, Schäfte, Kapitäle, Gefimfe und Friefe wird grofses Gewicht gelegt. Die Rundbogen der Fenfter werden entweder ganz aufgegeben oder doch mit einer rechteckigen Einfaffung umgeben; die romanifche Theilung der Fenfter durch Säulchen verfchwindet. Uebrigens ift es doch wieder nur das *Detail* der römifchen Antike, welches über alle fonftigen Anklänge den Sieg davon trägt; in der Anwendung desfelben fchalten und walten die Baumeifter der Hochrenaiffance ungefähr ebenfo frei, wie die altrömifchen vorher mit den griechifchen Details verfahren waren. So hat die maffenhafte Einfügung von Säulen und Halbfäulen in die Façaden weltlicher Gebäude keinen Vorgang in der römifchen Antike. Es dauerte auch nicht lange, fo wurden die *aediculae* (kleine, an die Wand angelehnte Tempelchen) des Pantheon auf die Portale und Fenfter der Paläfte und Wohngebäude übertragen, wobei der Giebel über den Säulen abwechfelnd als ftumpfwinkeliges Dreieck und als Kreisfegment aufgefetzt wurde. Der Giebelauffatz wurde häufig auch ohne Säulen angebracht, welche letzteren dann durch mächtige, weit vorfpringende Konfolen erfetzt wurden. Unterhalb des Fenfters wurde, als Gegengewicht gegen das weit vorfpringende Gefims, eine förmliche Bank angebracht. Die Nifche ward als rein dekoratives Mittel der Flächenbelebung ausgebildet, oft als

*) Vgl. z. B. den reichen Schmuck derfelben bei Andrea Sanfovino, »Formenfchatz« 1879 No. 76.

Mittelſtück einer reich profilirten Liſene; die weitſtrahlige Muſchelſchale füllte, fein ſtiliſirt, dann wohl die Rundung der Niſche aus, welcher häufig eine ſarkophagartige Baſis gegeben wurde. Wenn auch dieſe und andere Gepflogenheiten gerade nicht immer dazu angethan waren, das Streben nach groſsen, vornehm-ernſten Eindrücken zu unterſtützen, ſo hat doch die Hochrenaiſſance in dieſer Richtung Erſtaunliches geleiſtet und namentlich auch für die Harmonie der inneren und äuſseren Raumeintheilung der Profanbauten ewig Muſtergiltiges geſchaffen. Aber freilich zum guten Theile auf Koſten der Anmuth. Der heitere Schmuck der Frührenaiſſance wurde entbehrlich, von vielen Baumeiſtern abſichtlich gemieden. Den Erſatz bildete, abgeſehen von den Triglyphen, Metopenfiguren und anderem durch die Säulenordnungen bedingtem Zierwerk, ein verhältniſsmäſsig dürftiger, faſt ſtereotyper Ornamentſchatz: Masken, Löwen- und Engelsköpfe, Palmetten, Guirlanden, Roſetten, Trophäen, Muſcheln, Vaſen — alles noch maaſsvoll, edel ſtiliſirt und meiſtens am rechten Platze. Das gilt auch von dem Zierſchild *(cartoccio, cartouche)*, welcher erſt ſpäter die abſonderlichſten Formen annahm und von der Volute (ſchneckenartigen Verzierung). Von den zahlreichen pflanzlichen Motiven, welche die Frührenaiſſance in fein realiſtiſcher Weiſe verwandte, blieb faſt nur noch das Akanthusblatt übrig, welches nun immer derber und plaſtiſcher wurde. Sehr beliebt wurden bald die Baluſtraden mit zierlich profilirten Säulchen, nicht blos als Bekrönungen der Häuſer und zur Abtheilung ganzer Stockwerke, ſondern auch vor einzelnen Fenſtern. Frieſe und Füllungen ſchmückte man gern mit Inſchriften in den prachtvollen altrömiſchen Majuskeln. Eine beſondere Stellung behaupteten die *gemalten* Façaden, welche oft ganze Straſsenzüge einnahmen; aber während die Frührenaiſſance ihre Malereien dem Zwecke einer harmoniſchen Dekoration unterordnete, wobei es viel weniger auf das *Was* als das *Wie* der Darſtellungen ankam, — ſtellte ſich mit der Hochrenaiſſance, deren ſtark plaſtiſcher Sinn ſich ohnehin nicht wohl mit der gemalten Tektonik vertrug, immer mehr ein tendenziöſer Zug ein: man malte eigentlich nur noch Bilder auf die Häuſer, aber keine »Façaden« mehr.

Dieſe Entwickelung nahm in *Italien* die Zeit von 1440 bis 1550 ein; der Uebergang von der Früh- zur Hochrenaiſſance vollzog ſich dort etwa in den Jahren 1500 bis 1515. In *Deutſchland* ſuchen wir eine ſolche Grenzſcheide vergeblich. Als die deutſchen Maler, Steinhauer, Maurermeiſter und Goldſchmiede in gröſserer Zahl nach dem gelobten Lande der »antikiſchen« Kunſt

247] Kronleuchter aus Bronze in der Nikolaikirche zu Kiel; deutſche Spätrenaiſſance.

zu wandern anfingen, um ihre Skizzenbücher zu füllen, war dort die Frührenaiſſance ſchon ein überwundener Standpunkt. Aber freilich, *ihre Werke* ſprachen zu unſeren Landsleuten deutlicher und herzgewinnender, als die kühle Vornehmheit des »vollendeten« Stils; in jenen fanden die deutſchen Meiſter, geſchult in den künſtleriſchen Techniken der Gothik, das, was ſie ſuchten. Sodann mögen wohl die meiſten von ihnen nicht nach Florenz und Rom gekommen ſein, ſondern ſich auf die norditalieniſchen Städte, namentlich von Mailand bis Venedig, beſchränkt haben, wo die Hochrenaiſſance langſamer Eingang fand. So kam es, daſs bei uns etwa von 1510 ab bis in die Mitte des Jahrhunderts die italieniſchen Anregungen der *beiden* guten Zeiten in buntem Gemiſch, aber mit Ueberwiegen derjenigen aus der Frührenaiſſance, importirt wurden. Für die

diesſeitige Entwicklung wohl ebenſo wichtig waren aber auch die *romaniſchen* Monumente auf *deutſchem* Boden. Ich komme immer mehr zu der Vermuthung, daſs dieſelben damals vielfach für Abkömmlinge der römiſchen Antike gehalten und deſshalb — glücklicher Weiſe, wenn auch wider Willen kritiklos — als Vorbilder angeſchaut wurden; in einzelnen Fällen iſt dies geradezu nachweisbar (z. B. in Bamberg). Denken wir uns nun aber zu dem noch jetzt Erhaltenen — ich erinnere an die wunderbaren Kapitäle im Barbaroſſaſchloſſe Gelnhauſen, an die Schloſskapelle in Freiburg a. Unſtruth, an Minzeberg, Goslar, Wimpfen, Seligenſtadt, Wartburg u. ſ. w.*) — denken wir uns dazu das ſeit 1550, namentlich aber im dreiſsigjährigen Kriege Zerſtörte, ſo können wir ermeſſen, wie zahlreich die ſpätromaniſchen Anregungen in den verſchiedenſten Gegenden Deutſchlands zu Anfang des 16. Jahrhunderts geweſen ſein mögen. Aus ſolchen Quellen ſchöpfte der neue deutſche Stil, der, wenn ihn die Italiener nicht »verſäumt« hätten, wohl ebenſo hoffähig bei der geſtrengen Kunſtkritik geworden wäre, wie irgend einer.

Das Grundprinzip dieſes Stiles iſt *Stoffgerechtigkeit:* Mauer ſoll Mauer bleiben. Man adoptirte von der italieniſchen Hochrenaiſſance gewiſſe vornehme Eintheilungen und feinere Details, ohne ihre verhängniſsvolle Neigung zum Schablonenhaften. Im Allgemeinen gab man der maleriſchen Behandlung den Vorzug; es ſchien den deutſchen Meiſtern wichtiger, einzelne Partien der Façade zu freundlich-kunſtvoller Erſcheinung zu bringen, als über das Ganze die vornehm-kühle Strenge der italieniſchen Palaſtarchitektur auszubreiten. Lieber begnügte man ſich, in Sandſtein oder rothem Marmor einen Erkerbau oder ein Portal reich auszuführen und alles Uebrige glatt zu laſſen, als (wie es heute geſchieht) ganze Wagenladungen von Gyps und Cement in Form von Säulen, Giebeln und Ornamenten an die Häuſer zu kleben. Aber ſelbſt die reichſten Façaden, wie z. B. an den früheren Theilen des Heidelberger Schloſſes, des Piaſtenſchloſſes zu Brieg u. ſ. w., huldigen dem Prinzip der maleriſchen Flächenbelebung. Der Vorzug des Erkerbaues vor dem italieniſchen Balkon entſpricht dem nordiſchen Bedürfniſs: den Erker kann man jahraus, jahrein wirklich

---

*) Meiſt profane Bauten aus der Hohenſtaufenzeit; die vermehrte Eleganz in den Detailformen dieſer Zeit, ſpeziell 1150—1200, iſt theils auf orientaliſche Einflüſse, theils wohl auch auf das Studium antiker Baureſte zurückzuführen. Das faſt gleichzeitige Auftreten der »Protorenaiſſance« in Italien (S. 276) iſt doch gewiſs kein bloſser Zufall! Es iſt gar nicht abzuſehen, was aus dieſen Anfängen geworden wäre, wenn nicht die kühn aufſtrebende Gothik übermächtig dazwiſchen getreten wäre. Für die Gegenwart halte ich das Zurückgreifen auf jene ſpäten deutſchromaniſchen Blüthen für erſprieſslicher, als die Jagd nach der kühlen Hochrenaiſſance der Italiener.

248] Entwurf zu einem Herrenzimmer (Spätrenaiſſance) von † W. Felix aus Wien.

bewohnen, den Balkon nur ſo lange man in der Sommerfriſche lebt. Der Hauptgrund aber, warum die horizontalen Theilungen am deutſchen Bürgerhaus nicht recht zur Ausbildung kamen, lag in der auf den Schneefall berechneten Steilheit der Dächer, welche bei uns in der Regel nicht ihre Länge, ſondern ihre Giebelſeite der Straſse zukehrten; auch die franzöſiſche Renaiſſance hatte die ſteilen Dächer, lieſs dieſelben aber nach der Straſse zu abfallen und belebte ſie durch zierlich umrahmte Dachfenſter. In der deutſchen Giebelfront liegt denn auch der Schlüſſel für gewiſſe Bildungen des Innern: bei ſchmaler Straſsenſeite und groſser Tiefe des Hauſes waren die Zimmer nach Innen langgeſtreckt, muſsten die wenig zahlreichen Fenſter möglichſt lichtausgiebig, d. h. breit und hoch gemacht werden (über den Vortheil ſolcher Lichtquellen vgl. S. 164). Den Zuſammenhang mit der Gothik, überhaupt mit dem Bauſinne des Mittelalters zu verfolgen, würde hier zu weit führen. Aber gerade die uralte Giebelfront war es, welche auch dem eigenthümlichen Schmuckwerk der deutſchen und niederländiſchen Spätrenaiſſance Vorſchub leiſtete.

Das *Detail* der deutſchen Frührenaiſſance iſt äuſserſt vielſeitig entwickelt, das Ornamentale mehr dem frühen, das Tektoniſche mehr dem vollendeten

Stil der Italiener entlehnt. Dazwifchen Motive aus dem Ornamentwerk der letzten deutfchen Gothik, welches ja im Süden niemals zur Vollendung gekommen war. Sehr häufig kraftvolle Originalität, z. B. in der Bildung von Säulen als Stützen für Erkerbauten oder als Träger von Brunnenfiguren u. dgl. — urwüchfige Schöpfungen im Geifte der Dürer und Holbein, denen eine vorurtheilsfreie Kritik höchfte Stilvollendung fogar im antiken Sinne zufprechen mufs. Von grofsem Einflufs mögen, wie bereits angedeutet, die romanifchen Baudenkmäler gewefen fein. Es lag in den klimatifchen und wirthfchaftlichen Verhältniffen des Nordens, dafs fich die neuen Details allen möglichen Konftruktionen anbequemen mufsten, welche dem Süden zum Theile ganz fremd waren; dadurch nahm die Dekoration des neuen Stils bei uns eine ungleich gröfsere Beweglichkeit an, die fich bald nicht blos an den Backftein-, Fachwerk- und Holzbauten, an den noch mittelalterlich eingetheilten Façaden, in den Gelaffen mit theilweife noch gothifch gewölbten Decken u. f. w., fondern auch an dem fpezififch nordifchen Hausrath glücklich offenbarte. An Verirrungen freilich ift diefe umfaffende Adaptirung nicht frei; indeffen gerade darin, dafs im Grofsen und Ganzen die füdliche Formenwelt dem Vorhandenen *ftilgerecht angepafst* werden konnte, lag der unverwüftliche Lebenskeim verborgen.

Auch die *fpätere* deutfche Entwickelung, etwa von 1560 bis 1625, unterfcheidet fich von der gleichzeitigen italienifchen fehr wefentlich und zwar fehr vortheilhaft. In Italien machte fich feit der Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr der Einflufs Michelangelo's geltend; aber das fchrankenlofe Streben diefes genialen Meifters nach grofsartigen plaftifchen Wirkungen führte die weniger begabten Nachahmer auf Abwege: fie erblickten das Wefen feines Geiftes in den übermäfsig kraftftrotzenden Formen des Tektonifchen, welche dem Meifter doch nur Mittel zum Zweck waren. Aus jener Zeit ftammen namentlich: das Zerfchneiden des Giebels über Portalen und Fenftern, das Vorrücken des Mauerkörpers vor die Säulen, die Anfügung von Nebenpilaftern und die dadurch bedingten Verkröpfungen der Gefimfe, welche letzteren überdies noch kräftiger gegliedert und profilirt wurden als bisher; dazu überfchwängliche Voluten, Hermen, Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornament, überhaupt das ganze Rüftzeug des fpäteren Tabernakels. Trotz Palladio, trotz der Mäfsigung der Theoretiker Serlio und Vignola fteuerte die italienifche Architektur in dem michelangelesken Fahrwaffer weiter und zeitigte fehr bald den *Barockftil.*

249—251] Tifch, im Befitze der Familie Grahl in Dresden. Italienifche Hochrenaiffance.

Es mufs doch einmal gefagt fein: *eine feine Spätrenaiffance im Sinne der deutfchen hatte Italien nicht!* Man hat fo oft der deutfchen Architektur und Tektonik jener Zeiten zum Vorwurf gemacht, dafs fie den Eingebungen eines »fchreinerhaften« Geiftes gefolgt fei; nicht mit Unrecht, und man kann fogar hinzufügen: auch der Geift der deutfchen Goldfchmiede und Schloffer hat daran feinen Theil gehabt. Es war eine natürliche Folge der hohen künftlerifchen Entwickelung, welche die deutfchen Kleingewerbe erfahren hatten, dafs ihre eigenthümlichen Zierformen den Sieg über die fpäteren, immer herzlofer und fchwulftiger werdenden Vorbilder der italienifchen Architekten davontrugen. Dazu die ftete Vorliebe der Deutfchen für das Farbige, für luftige Flächenbelebung, für die logifch-fpielende Ornamentik. Zwar ift in diefer Zeit auch

bei uns die Innigkeit und Liebenswürdigkeit der Frührenaiſſance nicht mehr erreicht worden; um ſo mehr zeichnen ſich die deutſchen Arbeiten der Spätzeit durch eine gewiſſe edle Zierlichkeit, durch eine ſolide Eleganz aus, welche noch heute ſelbſt den Franzoſen im höchſten Grade imponirt. Ich habe viel darüber nachgedacht, ob und wie das Weſen dieſer an ſich ziemlich beſtimmt ausgeprägten Formenwelt mit wenigen Worten zu charakteriſiren ſein möchte, aber ich habe den rechten Ausdruck nicht finden können. Die Quellen, aus denen die Grammatik der deutſchen Spätrenaiſſance ſchöpft, ſind eben von der verſchiedenſten Art, und oft ſind hier ſcheinbare Widerſprüche zur Harmonie zuſammengeſchweiſst, darin Südliches und Nördliches, Oeſtliches und Weſtliches kaum noch zu unterſcheiden ſind. Die Ueberſicht wird erſchwert durch den Umſtand, daſs um jene Zeit bei uns faſt jedes Gewerbe ſeinen eigenen Stil errungen hatte; gerade erſt jener *ſpäteren*, bis in die Zeit des dreiſsigjährigen Krieges hineinreichenden Entwicklung gehören wohl neun Zehntel der jetzt ſo beliebten Bildungen an, welche man in der Regel unter dem Sammelnamen »16. Jahrhundert« begreift: die famoſen Gold- und Silberarbeiten, die Gitter- und Thürbeſchläge, die Steinkrüge, die Oefen, die Zinnſachen, die Schränke und ſonſtigen Möbel, namentlich aber die Vertäfelungen u. v. A. Im Allgemeinen kann man ſagen, daſs dieſe Entwickelung immer noch auf den groſsen Prinzipien der Frührenaiſſance weitergebaut und nur die Ausdrucksweiſen vielfach geändert hat. Ja eigentlich darf man nur von einer *Vermehrung* der letzteren ſprechen, da neben den neuen auch die alten ihren Platz behaupten; auffallend iſt dies namentlich an den Schreiner- und Töpferarbeiten, an den Eiſenätzungen etc. In der That unterſcheiden ſich denn auch die ſpäteren Erzeugniſſe von den früheren oft nur durch gewiſſe Merkmale im Detail, während die Grundanlage dieſelbe geblieben iſt. Der konſervative, ſagen wir gleich der Dürer-Holbein'ſche Sinn der deutſchen Meiſter hat ſich merkwürdig lange gegen den ſpäteren italieniſchen Schwulſt gewehrt.

Das *Detail* der deutſchen Spätrenaiſſance: Im Tektoniſchen ſpielt, bei wachſender Vorliebe für fenſterartige Einrahmungen mit Säulen und Pilaſtern, der krönende Auſſatz eine groſse Rolle; der oben geſchloſſene Giebel als Andeutung einer ſchützenden Bedachung wird mehr und mehr durch ein dreitheiliges Gebilde verdrängt, deſſen beide Seitenſtücke zwar den Schenkeln des Giebels entſprechen, deſſen Mittelſtück aber frei als Zierſchild, als Muſchel oder als Baſis für verſchiedene ornamentale Abſchlüſſe (Kugel, Birne, Zirbelnuſs,

252] Erkerdekoration mit flankirenden Bücherſchränken, ausgeführt von A. Pöſſenbacher.

Thurmſpitze, Obelisk etc.), ſelbſt für Büſten und ganze Figuren, auch wohl als Niſche oder als Umrahmung eines Fenſters entwickelt iſt.*) Die Seitentheile ſind entweder in Uebereinſtimmung mit dem Geſims profilirt oder ganz frei als flankirende Ornamente gebildet; aber auch im erſteren Falle ſind ſie häufig ſchwungvoll (nicht gerade barock) gebogen, indem ſie nach der Mitte zu mit einer Volute abſchlieſsen oder mit einer ſolchen unterhalb des Geſimſes anſetzen — nach dem Vorgange Michelangelo's an den berühmten mediceiſchen Grabmälern. Der urſprünglichen Bedeutung des Giebels entſprechend, erhalten auch dieſe Rudimente ein über das Geſims vorſpringendes Karnies. Vielfach aber wird dieſe ganze Giebelbildung zur ſpielenden Ornamentik und weiſt in ſolch freier Umdeutung eine unglaubliche Fülle von Variationen auf. Die Geſimſe ſelbſt ſind in der Regel ſehr fein im Sinne der italieniſchen Hochrenaiſſance profilirt, die Hängeplatte mit Naſe fehlt ſelbſt an den zierlichſten Kleinarbeiten der Schreiner nur ſelten. Karnieſe und Hohlkehlen werden mit Rundſtäben, gerippten Leiſten etc. zu den reizendſten Profilirungen verbunden; mit dieſen einfachen Hilfsmitteln, ohne alle Ueberladung, feiert hier namentlich die Ebeniſterei (Furnierſchreinerei) ihre höchſten Triumphe, die gewellten Leiſten

*) Die Spezialgeſchichte dieſer und ähnlicher Bildungen iſt äuſserſt intereſſant, ſoll aber erſt noch geſchrieben werden. Merkwürdig die ſpätrömiſche Grabfaçade in einem Felsthale des petraiſchen Arabiens (Abbildung in Lübke's Grundriſs der Kunſtgeſchichte Fig. 205), welche an phantaſtiſcher Giebelbildung alles Aehnliche der Spätrenaiſſance übertrifft.

253] Wohnzimmer im Geſchmacke der Spätrenaiſſance, entworfen von W. Felix (†) aus Wien.

und Füllungen in dunklem Holz aber geben geradezu ideale Rahmen für Bilder und Spiegel. In den Einrahmungen wird jetzt die Verkröpfung immer häufiger, welche insbeſondere an den Holzplafonds und in den Füllungen der Thüren zu ganzen geometriſchen Syſtemen ausgebildet werden (vgl. Fig. 218). Die Säulen werden vielfach von den antiken Ordnungen abweichend gegliedert, das Poſtament wird hoch und ſchlank, der Säulenſchaft ſelbſt wieder getheilt und jeder Theil verſchieden ausgezeichnet — Bildungen ähnlich der ſogen. »franzöſiſchen« Säule de l'Orme's, an welcher die einzelnen Trommeln abwechſelnd vor- und zurückſtehen und verſchiedenartig ornamentirt ſind. In den Kleinkünſten wird die Säulenbildung eine ungemein vielgeſtaltige, an Tiſchen, Stühlen, Schränken etc. wird namentlich die gewundene und gewulſtete Säule kultivirt; daneben ſchon ſehr häufig die Verjüngung des Schaftes nach unten, eine offenbare Entſtiliſirung der Säule, welche ja nicht, wie das menſchliche Bein, ihre Laſt fortſchnellen, ſondern nur tragen ſoll, alſo ihre gröſste Kraftentfaltung nicht im Oberſchenkel, ſondern in den Fuſspartien haben muſs. Weſentlich anders liegt das Verhältniſs bei den Pilaſtern, die man als nach unten verlängerte Konſolen betrachten kann. Dies gilt namentlich dann, wenn dieſelben mit Hermen geſchmückt oder karyatidenartig gebildet ſind, wozu die Spätrenaiſſance ſo groſse Neigung hatte. Als

254] Dekorationsſtudie zu einem Herrenzimmer von Wilhelm Felix (†).

freiſtehender Tragpfeiler dagegen iſt die unten ſchmale Herme überhaupt nicht, die freiſtehende Karyatide nur dann ſtatthaft, wenn (wie am Erechtheion) eine breite Gewandung den Unterkörper maſſiger erſcheinen läſst. Ueber ſolche Regeln ſetzt ſich freilich die Spätzeit der Renaiſſance oft hinweg.

Die architektoniſche Ornamentik dieſer Zeit wird, wie ſchon angedeutet, ſehr weſentlich durch die Kleinkünſte beeinfluſst. Die in allen möglichen Variationen ausgebildete Kartuſche [in Deutſchland ein frühes Beiſpiel am groſsen Triumphwagen Albrecht Dürer's]*) mag wohl von dem mit gerollten Ausſchnitten verzierten Pergamentſchild der italieniſchen Feſtdekoration herſtammen; ſpäter aber treten zu den leicht geſchwungenen Rollen und Voluten feſtere Gerüſte, deren Formen nicht mehr auf elaſtiſche, biegſame Stoffe, ſondern auf Holz und Metall hindeuten, und dazwiſchen quellen üppige Frucht- und Blumengewinde hervor, bereichert durch Kinderfiguren, Thiere, Masken etc. Der Grundzug dieſes auſserordentlich vielgeſtaltigen Schmuckwerkes iſt derjenige der arabiſchen Ornamentik: Flächenbelebung durch ſymmetriſches Linienſpiel. Die

*) Der Schild mit dem Reichsadler unmittelbar vor der Wagenlenkerin. Formenſchatz der Renaiſſance No. 71 ff. Wie übrigens ſchon die deutſche Gothik hier vorgearbeitet hat, zeigt unſere Figur 52, wenn auch anzunehmen iſt, daſs dabei Lucas Cranach ſein Vorbild etwas übertrieben haben wird. Auch Burgkmair wendet den Zierſchild ſchon ſehr früh in ſeinen Holzſchnitten an.

Frührenaiſſance ſuchte dasſelbe Ziel mehr mit Motiven aus der organiſchen Welt zu erreichen; ſie war deshalb in gewiſſem Sinne freier und künſtleriſcher; jetzt nun wird der pflanzliche und thieriſche Zierrath zwar immer noch realiſtiſch, oft ſogar naturaliſtiſch behandelt, aber im Vordergrunde ſteht ein Gefüge von anorganiſchen, geometriſchen Figuren, welches bei aller Zierlichkeit der Erfindung dennoch den Charakter des Schablonenhaften nicht verläugnen kann. Damit ſoll eigentlich kein Tadel ausgeſprochen ſein. Es kömmt ganz darauf an, was man von der Ornamentik erwartet; ein von allen Erinnerungen an die lebende Welt oder überhaupt an die natürlichen Dinge, von allen Allegorien und »Ideen« freies, ganz und gar abſichtslos ſpielendes Schmuckwerk iſt nicht allein ſehr berechtigt, ſondern iſt ſtreng genommen das Ideal, mindeſtens ſetzt das Verlangen danach eine gewiſſe Reife des Urtheils voraus. Der Vorwurf des Schablonenhaften kann ſich nur auf die Leichtigkeit der Nachahmung, nicht auf die Erfindung ſelbſt beziehen; aber gerade darin, daſs das phantaſiereichſte Ornament leicht zum Gemeingut wird, beruht ja zum groſsen Theile ſeine ſtilbildende Kraft.

Es iſt nicht lange her, daſs man Alles, was der deutſchen Spätrenaiſſance eigenthümlich iſt, als »zopfig« betrachtete; heute verſteht man den tieferen Sinn ihrer Ornamentik und läſst auch ihr Gerechtigkeit widerfahren, ja ich ſtehe nicht an, ihr, was ornamentale Flächenbelebung mit *einfachen* Mitteln anbelangt, den Vorrang vor dem vollendeten Stil der Italiener einzuräumen. Je mehr man aber in die Details dieſes überſchwenglich reichen Stils eindringt, deſto ſchwieriger erſcheint eine allgemeine Charakteriſirung. Etwa mit *Peter Flötner,* dem Vater der arabiſch-deutſchen Intarſia, um 1540 beginnend, haben im Verlaufe von ſechzig Jahren unzählige ober- und niederdeutſche Meiſter das Ornamentwerk der Spätrenaiſſance in origineller Weiſe bereichert, unter ihnen Bücherilluſtratoren, Glas- und Façadenmaler, Bildhauer, Graveure, Gold- und Silberſchmiede, Zinngieſser, Schloſſer und Waffenſchmiede, Schreiner, Elfenbeinſchneider, Töpfer etc., die meiſten nicht mehr dem Namen nach bekannt. Von den Bekannteren läſst ſich etwa folgende Reihenfolge bilden: *Wenzel Jamitzer, Virgil Solis, Joſt Amman, Tobias Stimmer, Georg Wechter, Paul Flynt, Hans Sibmacher, Theodor de Bry,* die beiden *Collaert, Vredeman de Vries, Peter Candid* und *Wendel Dietterlin.**) Sind auch dieſe und andere Meiſter in ihren Vorlagen und beglaubigten Werken leicht zu unterſcheiden, ſo vermiſchen ſich doch in der

*) Von allen dieſen und anderen Meiſtern der Spätrenaiſſance enthält der »Formenſchatz« eine gröſsere Anzahl von Arbeiten, deren ſorgfältiger Vergleich ſehr lohnend iſt.

255 257 256

258 259 260

261 262 263

255 & 256] nach Peter Candid; 257—263] nach Vredeman de Vries.

grofsen Maffe des Ueberlieferten ihre Anregungen dermafsen, dafs man z. B. an einem deutfchen Schranke mit reichen ein- und aufgelegten Ornamenten vom Jahre 1620 kaum noch die geiftige Herkunft der einzelnen Zierrathen beftimmen kann. Die etwas anrüchige Bezeichnung »Lederornamentftil« trifft nur gewiffe, fehr befchränkte Merkmale. Die Zierfchilder und Einrahmungen mit ihren luftigen Hörnern und fchwellenden Voluten begleitet namentlich eine Art feften Bandwerkes, welches urfprünglich in Metall gedacht, als ein- und aufgelegtes oder herausgehobenes Ornament auf Holz und Stein übertragen wird. Diefe oft graziös ausgefchnittenen Metallbänder legen fich um Säulen und Pilafter und breiten fich als förmliches Gitterwerk über ganze Füllungen aus; namentlich im Steinfchnitt der niederdeutfchen Spätrenaiffance ift diefes Bandwerk ftark ausgebildet. Seine metallotechnifche Abkunft bezeugen die vielfach darauf angebrachten Goldfchmiedornamente: Rofetten, Edelfteinfacetten, felbft Nieten und Nägelknöpfe. Die Sucht nach Originalität hat hierbei häufig zu krankhaft-phantaftifchen Gebilden geführt, indem z. B. Thier- und Faungeftalten, Hermen und Karyatiden von folchem Bandwerk förmlich eingegittert oder mumienartig umgewickelt erfcheinen. Gegenüber folchen und anderen Auswüchfen ift aber doch die Fülle des Schönen und Stilgerechten ungeheuer grofs; und nun gar in dem freien Ranken- und Figurenfpiel, das uns z. B. an den zahllofen geätzten, getriebenen, taufchirten und gegoffenen Metallarbeiten, an den Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen der Möbel, Schachfpiele, Schiefswaffen und Pulverhörner, ferner an den Lederpreffungen der Bucheinbände und Tapeten, an den Stickereien und Webereien u. f. w. entgegentritt, offenbart fich eine Kunftweife, welche nicht allein den Geift der beften Frührenaiffance athmet, fondern die Schöpfungen derfelben vielfach überbietet.

Der Name *Wendel Dietterlin* bezeichnet eigentlich fchon die äufserfte Grenze in der Entwickelung der Formen, welche für ein »deutfches Zimmer der Spätrenaiffance« in Betracht kommen können; nicht gerade genau der Zeit nach, denn noch fünfzig Jahre und fpäter nach dem Erfcheinen feines Werkes begegnen wir einzelnen Bildungen, welche dem alten Geifte angehören, und andererfeits wird gleichzeitig, namentlich in Holland und dann auch in Frankreich, auch ein auf gröfste Einfachheit gerichteter Gefchmack kultivirt. Aber in Dietterlin's geift- und phantafiereichen Entwürfen find gewiffermafsen die dekorativen Leidenfchaften der Spätrenaiffance mit kühner Hand zufammengefafst, find die letzten Konfequenzen der ganzen auf gleichzeitige Vermehrung der Kraft und Grazie

Nempe perinde mihi est, noctem miscere diei
Lætitiâ Bacchi Lætitiâ, Veneris
Utilis est Veneri Nox, nec minus apta Lyæo
Optima nox, Sequitur quam quoque læta dies

Gabr. Wyer Invent
Pet. Iselburgh Sculps
1613.

Ein gute Nacht acht ich dem Tag
Gleich, Wan ich nür lustig sein mag,
Mitt Veneris und Bacchi kindt
Der Gselln man noch gar sehr Viel findt.

B. Caymox Ex.

264] Niederländisches Wohnzimmer, Anfang des 17. Jahrhunderts. Nach einem Kupferstich von Pet. Isselburg.

265] Wanduhr, von Seitz & Seidl.

gerichteten Bewegung gezogen. Darüber hinaus mehren ſich faſt mit dem Anſcheine eines naturgeſetzlichen Waltens die Anzeichen der ungraziöſen Verwilderung, bis dann, ebenſo natürlich, die Reaktion eintritt, kühl bis an's Herz hinan. Der italieniſche Schwulſt feiert nun auch in Deutſchland ſeine Orgien in dem neuen ſinnberauſchend-pomphaften Kirchenſtil mit ſeinen ſilbernen Weihrauchfäſſern, ſeinen vergoldeten Wolken, ſeinen bausbackigen und dünnbeinigen Poſaunenengeln, ſeinen maſsloſen Verkröpfungen und bemalten Säulen. Selbſt ein *Rubens* bringt in gelegentlichen tektoniſchen Entwürfen u. dgl. dem ſchwulſtigen Geiſte ſein Opfer; Beweis genug, wie ſehr die neue Richtung zeitgemäſs war und nicht etwa nur ein Werk der Jeſuiten, welche freilich den Bombaſt in majorem Dei gloriam fabrikmäſsig ausgebeutet, ſeine Verbreitung über den ganzen Erdkreis ſyſtematiſch betrieben und dadurch manche nationale Kunſtblüthe ferner Länder verdorben haben.

Das Weſen dieſes frühen, des *bombaſtiſchen Barocco* (in Deutſchland etwa 1620 bis 1680) läſst ſich kurz etwa ſo kennzeichnen: In den Formen wird die üppigſte Groſsräumigkeit durch allerlei perſpektiviſche Kunſtgriffe erſtrebt, die Geſimsausladungen, Verkröpfungen, Rahmenprofile, Säulen- und Pilaſterſtellungen werden nicht allein verſtärkt und vermehrt, ſondern es werden ihnen, um den Beſchauer über die Dimenſionen zu täuſchen, verſchiedene willkürlich vor- und zurückſpringende Ausbauchungen gegeben; die Grund- und Aufriſſe ſelbſt kommen in's Schwanken, nach der Tiefe, Breite und Höhe zugleich, an den Haus- und Schrankfaçaden ſiegt das Prinzip des »Schiefrunden« über die Geradlinigkeit der antiken Ordnungen. Dabei doch eine gewiſſe groteske Regelmäſsigkeit, welche die wogenartig ſich aufthürmenden Maſſen bändigt und ihrer dekorativen Beſtimmung unterordnet. Es kann gar nicht geläugnet werden, daſs in den Händen genialer Meiſter — und ſolche hat es ja auch in dieſer Zeit gegeben — ſogar das bombaſtiſche Fortiſſimo oft ſehr geiſtreich in Szene geſetzt ward; und wenn wir uns ganz in den Geiſt der Zeit hineindenken, ſo begreifen wir das lebhafte Intereſſe, welches unſere Vorfahren in der Allongeperrücke an dieſer Art von Architektur und Tektonik hatten. Je mehr aber hier das Gewicht auf plaſtiſche Uebertreibungen gelegt ward, deſto ſchwieriger muſste die Stellung des *Ornamentwerkes* werden, welches denn auch zunächſt eine ſehr traurige Rolle ſpielte und

266] Kneipzimmer. Entwurf von W. Felix (†).

erſt nach und nach eine gewiſſe Höhe ſtilvoller Harmonie mit dem Struktiven erreichte. Denn der ſchöne, eurhythmiſche Ornamentſchatz der früheren Zeiten paſste ganz und gar nicht mehr hierher; in der Verlegenheit nahm man ſeine Zuflucht zu jenen unſchönen, manierirten Wulſten, welche wir mit dem Namen des »Ohrwaſchlſtils« kennzeichnen, weil ſie die wurmartig rundlichen Formen des menſchlichen Ohres auf das Rahmenwerk übertrugen. Auch Fratzen, Muſcheln, Feſtons etc. jener Zeit haben meiſtens den Charakter des Gekneteten. Daneben entwickelt ſich eine ſchwulſtige, maſſige, lockenartig gerundete Abart des Akanthusblattes, namentlich als Holzſchnitzerei an Spiegel- und Bilderrahmen, aber auch als Bekrönungs- und Friesornament an Schränken, Betten, Tiſchen, Stühlen, ſogar an Galawagen. Der geiſtreichſte Vertreter dieſes Genres, das eine Analogie zu der gleichzeitig »wachſenden« Allongeperrücke bildet, iſt der Florentiner *Stefano della Bella* (der Aldegrever des 17. Jahrhunderts), welcher etwa 1640 bis 1650 in Paris arbeitete. Aber ſo reizend die Zeichnungen dieſes Meiſters ſind, und ſo ſehr wir die Geſchicklichkeit der in ſeiner Weiſe arbeitenden Holzſchnitzer, Ciſeleure etc. anerkennen, ſo wenig kann uns das ganze Genre

267] Gufseifernes Käftchen, 17. Jahrhundert, Imitation der Stollberg'fchen Faktorei in Ilfenburg.

vorbildlich intereffiren. Die unerquicklichfte Spezies ift jenes garftige fpitzkantige, faft gothifirende Blattwerk, das mehr an die Diftel als an den Akanthus erinnert.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ift die Führerfchaft in den dekorativen Künften *diesfeits* der Alpen allmälig von Deutfchland und den Niederlanden auf *Frankreich* und fpeziell auf *Paris* übergegangen; faft gleichzeitig trat auch die nahezu vollftändige Emanzipation von italienifchen Einflüfsen — wenigftens aut profanem Gebiete — ein. Diefer Wandlung und ihrer Vorgefchichte müffen wir eine befondere Betrachtung widmen.

Im deutfchen Reiche war nach dem Tode Maximilian's I. (1519), deffen künftlerifche Unternehmungen ohnehin weder monumentaler Natur gewefen waren, noch auch den neuen Stil in der Innendekoration direkt gefördert hatten, — die gefammte Kunftpflege faft ausfchliefslich Sache der kleinen Höfe und des Patrizierthums der Reichsftädte. Kaifer Karl V. war, wie fein Vorgänger, ein viel zu unftäter Kriegsherr, aufserdem den Deutfchen zu fehr abhold, um fich in der Rolle eines nationalen Kunftmäcens zu gefallen. Während in Frankreich die italienifche Frührenaiffance, auch als Bauftil, unter Karl VIII. und Ludwig XII. — fchon feit des erfteren abenteuerlichen Kriegszügen um 1496 — Boden fafste, und während unter Franz I. (1515—47) fich der neue Stil zur höchften monumentalen Vollendung entwickelte und die letzten mittelalterlichen Erinnerungen abftreifte, befchränkte fich in Deutfchland die neue Richtung wefentlich auf die Kleinkünfte. In diefen allerdings waren die Deutfchen fchon in der erften Hälfte des Jahrhunderts den Franzofen überlegen, namentlich aber auch in der »graphifchen Propaganda«: die Dürer, Cranach, Burgkmair, Holbein, Aldegrever, Beham u. a., welche durch ihre Holzfchnitte und Kupferftiche fo aufserordentlich viel zur Popularifirung der neuen Kunft beigetragen, fuchen wir in Frankreich vergeblich. Erft um 1550 etwa beginnt auch in Deutfchland eine gröfsere Bauthätigkeit und Hand in Hand damit geht die Pflege der Dekorationskunft in gröfserem Mafsftabe — an den Fürftenfitzen zu Heidelberg, Stuttgart, Innsbruck, Neuburg, Landshut, München, Wismar, Güftrow, Brieg, Oels, Torgau, Dresden

268] Aus der Wohnung des Herrn Fritz Aug. Kaulbach zu München.

u. s. w., nicht minder aber in den Reichs- und Hansestädten. In den dreissig Jahren 1550—80 entfaltet sich die eigentliche *Baublüthe der deutschen Renaissance,* im Allgemeinen immer noch mehr dem frühen als dem vollendeten Stil der Italiener vergleichbar, in Wirklichkeit aber eine deutsche Schöpfung mit sehr verschiedenem landsmannschaftlichem Gepräge. Die Hauptsitze des sich nun grossartig entfaltenden Kunsthandwerks sind aber noch nicht die fürstlichen Residenzen, sondern die freien Städte Nürnberg, Augsburg, Ulm, Strassburg u. a. Ganz anders in Frankreich: Dort nimmt unter Henri II. (1547—59), dann seiner Wittwe Katharina von Medici und ihren drei schwachen und entarteten Söhnen Franz II., Karl IX. und Heinrich III. (ermordet 1589) die französische Architektur den Charakter einer *nationalen Hochrenaissance* an. Die Provinzialismen, die unter Franz I. in der Architektur, mehr aber noch in der Tektonik und den Kleinkünsten eine gewisse Rolle gespielt hatten, weichen nun vollends einer centralen

Entwickelung. Der Louvre zu Paris iſt der vornehmſte architektoniſche, das Schloſs zu Fontainebleau der eigentliche dekorative Repräſentant der Periode; nach Pierre Lescot und Jean Goujou aber iſt es namentlich *Androuet Du Cerceau,* deſſen zahlloſe Entwürfe auch der Dekoration einen eigenartigen, echt franzöſiſchen Stempel aufgedrückt haben.*) Auch Philibert de l'Orme (der Erfinder der nach ihm benannten Säule), Jean Couſin, Etienne de Laune (der franzöſiſche Jamitzer), der Petit Bernard, René Boyvin, Pierre Woeiriot, Bernard Paliſſy gehören dieſer Periode an, welche man wohl unter der Geſammtmarke »Stil Henri II.« begreift; von ihren deutſchen Zeitgenoſſen habe ich bereits S. 296 geſprochen.

269] Pianino,
entworfen von Rud. Seitz, ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

Die franzöſiſche Richtung dieſer Zeit läſst ſich etwa mit dem Schlagworte »kühle Grazie« kennzeichnen. Wir haben hier die erſte ſelbſtſtändige klaſſizirende Offenbarung des franzöſiſchen Kunſtgeiſtes, deren neuen und ſtark vermehrten Auflagen wir im 17. und 18. Jahrhundert begegnen werden. Von der italieniſchen unterſcheidet ſich die franzöſiſche Hochrenaiſſance durch gröſsere Zierlichkeit und Schlankheit, wie durch gröſseren Reichthum der freilich oft zimperlichen Ornamentik. Von den Kraftformen Michel Angelo's halten ſich

*) Vgl. Fig. 197 und 208; viele andere Entwürfe Du Cerceau's ſowie ſeiner Zeitgenoſſen finden ſich in meinem »Formenſchatz« reproduzirt. *A. de Champeaux* ſagt in ſeiner fleiſsigen Unterſuchung über das franzöſiſche Möbel (Paris, 1885): »L'imitation des gravures de Du Cerceau a eu pour réſultat de rendre impoſſible la détermination de la fabrication ſpéciale des objets mobiliers, dans chaque centre induſtriel. A partir de ce moment, les productions perdent leur aspect original, et ſur les armoires, les buffets, les tables et les ſiéges qui nous ſont parvenus, ne trouvant plus de caractère qui permette de les claſſer par *école régionale*, on doit ſe contenter d'appoſer une indication générale d'époque«. Solcher »écoles régionales« werden für die den Stil François I. folgende aufgeführt: Normandie und Bretagne; Picardie, Champagne und Lothringen, Touraine und Iſle-de-France, Burgund, Lyon, Midi, Auvergne, Touloufe. Der Weſten und Nordweſten zeigten ſich von Deutſchland und den Niederlanden, der Süden mehr von Italien beeinfluſst, während im Centrum der franzöſiſche Geiſt am Reinſten zum Ausdrucke kam. »Notre école reſta en poſſeſſion de ſon originalité jusqu'à la ſeconde moitié du 16 ſiècle, où la colonie exotique de Fontainebleau impoſa un style emphatique, imité de Michel-Ange [?] et étranger au génie français qui recherche avant tout la grâce et la ſimplicité des lignes«. Der Meinung, daſs der Stil Du Cerceau's »nicht franzöſiſch« geweſen, kann ich mich nicht anſchlieſsen; ich finde ihn viel origineller als alles Vorausgegangene.

270] Erkerdekoration, Entwurf von W. Felix (†).

die Franzofen fern; eher behagen ihnen die Figuren der Nicolo Nelli, Enea Vico, Bern. Poccetti und Cherubino Alberti. Die überfchlanken Leiber des Bern. Salomon (Petit Bernard) find recht eigentlich eine franzöfifche Erfindung. Wenn wir aufmerkfam zufehen, fo erkennen wir fchon in diefer Periode den Geift derfelben mafsvollen, zweckmäfsigen Eleganz, der — unter anderen Kulturbedingungen — immer wieder auf's Neue in Frankreich die Oberhand über fremde Einflüfse gewinnt; der Geift des Louis XVI.-Stils, der fich, noch lange bevor er geboren ward, gewiffermafsen wie ein rother Faden durch die Entwickelungsgefchichte der franzöfifchen Dekorationskunft zieht: die Eleganz ohne das, was wir mit dem nicht überfetzbaren Worte »Gemüthlichkeit« bezeichnen, aber nicht ohne Lieblichkeit und Innigkeit. Vielleicht trägt daran gerade die, bereits angedeutete Kunftcentralifation die Hauptfchuld; in Paris waren eben die fozialen und künftlerifchen Inftinkte der Nation am Mächtigften. Auf Deutfchland hat die franzöfifche Schule der Periode Henri II. bis Henri III. keinen Einflufs ausgeübt, es fei denn auf dem Gebiete des Kleiderwefens; aber auch hier erfchien den Deutfchen Spanien und Italien wichtiger, als Frankreich.

Zur Zeit Heinrich's IV. (1589—1610) machte die franzöfifche Dekoration keine wefentlichen Fortfchritte; König und Land waren zu fehr mit der poli-

tischen und wirthschaftlichen Reform beschäftigt. Im Gegentheil läfst sich behaupten, dafs sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Frankreich die ernste und düstere Dekorationsweise der Holländer, für welche die Stiche Vredeman de Vriese's Propaganda gemacht hatten, die Oberhand gewann. Diese Weise steht in schroffem Gegensatz zu der süddeutschen und schweizerischen, welche gerade zu derselben Zeit an Munterkeit und Farbenfreudigkeit das Mögliche leistete. (Dietterlin; die reiche Flächenbelebung durch verschiedenfarbige Hölzer!). Die Schilderungen des Zustandes, in welchem sich das Innere selbst der vornehmsten Pariser Häuser um diese Zeit befanden, lauten nicht schmeichelhaft für den »guten Geschmack« der damaligen Franzosen.*) Die lange Reihe düsterer, oft nur mit Bänken möblirter, ungeheizter Zimmer eröffnete die Antichambre; hier wartete der vornehme Besuch neben der Dienerschaft, der gemeine Mann spuckte auf den Boden, der Hochgeborne — der alten Sitte gemäfs — möglichst hoch an die Wand. Der Fremde drang unangemeldet bis zum Schlafzimmer vor, welches das »Zentrum, gleichsam das Theater des Privatlebens« bildete. Hier, im einzigen geheizten und wohnlicher eingerichteten Raum, wurden die Freunde des Hauses empfangen, hier wurde gespielt, musizirt, geschäftlich verhandelt. Die Dame des Hauses empfing ihre Besuche wohl auch aufrecht im dreischläfrigen Familienbett sitzend. Der Gebrauch der Klingeln war noch nicht bekannt, man rief laut nach der Dienerschaft. Auch für Küche und Keller war schlecht gesorgt; die üppige Gastfreundschaft, die um dieselbe Zeit in deutschen Bürgerhäusern gepflegt wurde, suchte man hier vergebens.

Eine geistreiche Frau unternahm es, in dieser Verwahrlosung der Pariser Häuslichkeit Wandel zu schaffen: die berühmte *Marquise von Rambouillet,* in welcher sich weibliche Anmuth mit männlichem Verstand harmonisch vereinigten. In ihrem Hôtel schuf sie nicht nur einen Mittelpunkt für die gebildete Welt, sie verstand es nicht nur, die gesellschaftliche Liederlichkeit durch einen sublimen Kultus der Freundschaft zu ersetzen, die Sitten zu verfeinern und den höchsten geistigen Interessen einen sicheren Halt zu geben, sondern sie trat auch als fruchtbare Dekorationskünstlerin auf. Die klare Anordnung der hellen freundlichen Zimmer, wie der Treppen und Vorsäle, die Möblirung und Dekoration waren ihr eigenstes Werk, sie selbst hatte die Zeichnungen dazu gemacht. Das Aufsehen ihrer Neuerungen war so grofs, dafs die Königin-Wittwe ihre Architekten

*) *Comte de Laborde:* »Le palais Mazarin et les habitations de ville et de champagne au 17 siècle«.

271] Kronleuchter für Gas, im Hôtel Drei Mohren in Augsburg.
Entworfen und modellirt vom † L. Gedon, ausgeführt von L. A. Riedinger in Augsburg.

272] Nachtkäſtchen,
entworfen von L. Meggendorfer.

anwies, für den Bau des Luxembourg Studien im Hotel Rambouillet zu machen. Das war um 1610 bis 1620; aber »Arthénice« (Anagramm des Vornamens Catherine) hat mit ihren Töchtern ihre einfluſsreiche Stellung als Reformatorin der Pariſer Geſellſchaft durch ein halbes Jahrhundert aufrecht erhalten und ihr Haus recht eigentlich zu einer »Succurſale der Académie françaiſe« gemacht, in welcher ein Corneille zuerſt ſeine Tragödien vorlas, wo in Anſehung des Geiſtes kein Unterſchied der Geſchlechter ſtattfand, und wo dennoch nur Perſonen von unzweifelhaftem Charakter und makelloſem Rufe verkehren konnten. Die Geſtalt dieſer merkwürdigen Frau, die den Namen der »Précieuse« im beſten Sinne verdiente, überſtrahlt mit ihrem milden Glanze manche politiſche Gröſse ihrer Zeit; ihr Platz iſt unmittelbar neben den gröſsten Dichtern, Philoſophen und Künſtlern des franzöſiſchen Volkes: ſie iſt die ideale Verkörperung des Beſten und Schönſten, was an dieſer hochbegabten Nation auch uns ſympathiſch berührt.

Der dekorative *Stil Louis XIII.* — oder beſſer Stil Rambouillet — erfreut ſich keiner beſonderen Anerkennung Seitens der franzöſiſchen Kunſtkritik. Mit Unrecht. Es iſt wahr, daſs, wenigſtens bis gegen 1640, immer noch niederländiſche Inſpirationen maſsgebend blieben; heller als aller heimiſchen Kunſtgröſsen Stern leuchtete damals den Franzoſen der eines Peter Paul Rubens. Aber gerade in dieſer Zeit und auf dem Grunde der ernſten, ſoliden, dabei aber koloriſtiſch freien vlämiſchen Dekorationsweiſe entwickelte ſich ein neuer franzöſiſcher Geſchmack. Frau von Rambouillet hatte es bewirkt, daſs die Zimmer nicht mehr ausſchlieſslich roth oder lohbraun angeſtrichen wurden; der Gebrauch der dekorativen Stoffe, der gewebten Tapeten, Tiſchdecken, der Uhren, Bibelots etc. war durch ſie allgemeiner geworden; ſie hatte die »alcôves« (Alkoven, beſonders vom Zimmer abgetheilte Eſtraden, auf denen das Bett ſtand), die »ruelles« (die durch Baluſtraden umſchloſſenen Räume um das Bett, wo die Beſucher Platz nahmen), und die »reduits« (kleine Konverſationszimmer)

273] Zimmer mit eingeſetztem Erkerſtübchen. Entworfen und ausgeführt von Gabriel Seidl.

geſchaffen.*) Auch mancherlei neue Möbel, wie die Gueridons (ſtummen Diener), und die mit Sammet (fleurs ſemées-Muſter) ganz überzogenen Stühle (Fig. 283) ſind wohl ihre Erfindung. Anſchaulicher als alle Beſchreibungen erklären uns den damaligen franzöſiſchen Geſchmack die reizenden Kupferſtiche *Abraham Boſſe's*, von denen weiter unten ein paar reproduzirt ſind. Die ſogen. »Kabinete« oder Kunſtſchreine, theils Nürnberger Arbeiten aus eingelegten Hölzern, theils franzöſiſche Arbeiten aus Metall- und Steineinlagen, ſpielten eine groſse Rolle. Schon ſeit 1630 aber traten Pariſer Architekten als fruchtbare Dekorateure auf; einer der erſten war *J. Barbet,* deſſen Entwürfe zu Kaminen u. dgl. ſchon reichere Formen enthalten. Die Königin Anne d'Autriche, Ludwig's XIV. Mutter, lieſs ihre Appartements in reicher Vergoldung ausführen und vom Hofmaler *Simon Vouet* mit Gemälden ſchmücken. Ihr Gemahl, Ludwig XIII., ſcheint keine Leiden-

*) *Sauval* ſchildert das Schlafzimmer der Marquiſe wie folgt: »La chambre bleue était parée d'un emeublement de velours bleu, rehauſſé d'or et d'argent, et c'était le lieu où Arthénice recevait des viſites. Les fenêtres, ſans appui, qui règnent de haut en bas depuis ſon plafond jusquà ſon parterre, le rendent très gaie et laiſſent jouir, sans obſtacles, de l'air, de la vue et du plaiſir du jardin«.

ſchaft für derlei Dinge gehabt zu haben. Seit 1640 etwa ſehen wir den neuen pompöſen Geſchmack im Anzuge, der nun recht eigentlich die Scheidung zwiſchen *fürſtlicher* und *bürgerlicher Dekoration* hervorrief. Die »dorure«, die Vergoldung, wurde in der Häuslichkeit der franzöſiſchen Ariſtokratie, bei Hofe und im Palais Mazarin ſchon höchſtes Dekorationsprinzip, als Louis XIV. (geb. 1638, reg. ſeit 1643) noch ein Kind war. Ja man darf annehmen, daſs der König, obſchon 1651 für volljährig erklärt, doch erſt ſeit Mazarin's Tode 1661 wie in politiſchen ſo auch in künſtleriſchen Dingen ganz ſeine eigenen Wege gegangen iſt. In die Jahre 1643—61 aber fällt die eigentliche Fruchtbarkeit des berühmten *Jean Le Pautre.* Es ſcheint mir nicht unwichtig zu konſtatiren, daſs der höchſt eigenartig klaſſizirende, ebenſo ſtreng konſequente und noble, als nervige und prachtſtrotzende Stil dieſes genialen Künſtlers nicht durch Louis XIV. in's Leben gerufen wurde, ſondern daſs umgekehrt wohl der junge König ſeine erſten Anregungen aus dem *bereits vollendeten Prachtſtil* geſchöpft hat, den ich — wenn die Kunſt durchaus politiſche Namen haben muſs, — vielmehr den *Stil Mazarin* zu nennen vorſchlagen möchte.

Jean Le Pautre hat über tauſend Entwürfe aus faſt allen Gebieten der Tektonik und Dekoration geſchaffen und zumeiſt ſelbſt in Kupfer geſtochen.*) Seine Fähigkeit, jede Idee ſofort mit der Gravirnadel auf die Platte zu bringen, ſoll an's Fabelhafte gegrenzt haben; dabei bereitete ihm weder das Figürliche, noch die Perſpektive irgendwelche Schwierigkeiten. Seine Erfindungen machen denn auch, trotzdem ſie ſehr energiſch und mit kräftigen Schatten vorgetragen ſind, durchweg den Eindruck des Skizzenhaften, es iſt nichts Gequältes darin — er zeichnete »par coeur«. Intereſſant iſt, daſs er anfangs (etwa 1645—51) auch die Entwürfe ſeines Lehrherrn, eines künſtleriſch begabten Schreiners Adam Philippon, in Kupfer geſtochen hat; welchen Einfluſs übrigens dieſer Mann (welcher allerlei Studien in Rom gemacht hatte) auf ihn ausgeübt, läſst ſich nicht feſtſtellen, ſo wenig wie die inneren Beziehungen zu ſeinem begabten Bruder Antoine Le Pautre, welcher ſchon 1652 königlicher Architekt war. Das Ideal Jean Le Pautre's läſst ſich kurz als die nach Innen gekehrte und gleichzeitig verſtärkte Architektur der italieniſchen Hochrenaiſſance kennzeichnen; ja

---

*) Ueber die verſchiedenen Ausgaben ſeines Werkes vgl. *D. Guilmard*, Les maîtres ornemaniſtes (Paris, 1880). Im Jahre 1751 erſchien ein Neudruck von 765 Blättern Le Pautre's in 3 Bänden bei Jombert in Paris. Es erſcheint mir zweifellos, daſs dieſe erneute Publikation vom allergröſsten Einfluſs auf die Bildung des Louis XVI.-Stiles geweſen iſt. In der That findet man in letzterem unzählige Anklänge an Le Pautre, nur mit der Maſsgabe, daſs nun deſſen Ausdruck ſowohl in Formen als Farben abgeſchwächt, zugleich ſüſslicher und trauriger erſcheint.

man kommt faſt zu dem Schluſs: zu *ſolchem* Barocko müſsten die Römer der Kaiſerzeit gekommen ſein, wenn ſie — einen Le Pautre gehabt hätten! Sein Akanthus iſt ſpätrömiſch, aber raſſig, an Kapitälen ſtreng klaſſiſch, in Frieſen und Panneaux wild belebt; die ioniſchen glatten und korinthiſchen kanellirten Säulen und Pilaſter läſst er am liebſten paarweiſe aufmarſchiren; Karyatiden und Konſolen ſind von ſtrotzender Kraft; Thüren und Spiegel ſind mit ſtarken Blätter- und Fruchtwulſten eingefaſst, zwei- und dreifache Bekrönungen mit Genien, Medaillons, Trophäen, gefeſſelten Sklaven etc. thürmen ſich über den Kaminen und Flügelthüren auf; die mächtig ausladenden, genial gebildeten Geſimſe tragen Medaillons, Vaſen, allerlei Lebendiges, mit hängenden Guirlanden wird groſser Luxus getrieben; die Wände ſind in feſt eingerahmte, auf ſtark plaſtiſchen Schmuck berechnete Füllungen eingetheilt; alle dieſe Elemente

274] Büffet, Anfang des 17. Jahrhunderts, niederdeutſche Arbeit. Im Beſitze des Herrn Frdr. Carſtens in Bremen.

aber werden überboten durch die reiche Pracht der Plafonds mit ihren koloſſalen Hohlkehlen. Die ganze Vortragsweiſe iſt eine überaus konſequente, ſichere, gleichmäſsige, trotzdem voller Abwechſelung, immer aber im Rahmen eines gewiſſen Klaſſizismus, der uns, freilich mit verändertem Kraftausdruck, hundert Jahre ſpäter auf's Neue begegnet. Man denke ſich nun dieſe fixe Dekoration in üppigen Farben und reicher Vergoldung, in Stein und Metall! Kein Wunder, daſs ſich der prachtliebende und ruhmſüchtige Louis XIV. *zunächſt* von den Werken dieſes Meiſters angezogen fühlte und ihn zu ſeinem Hofdekorateur machte.

Während Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Macht und Wohlſtand gekommen war, lag *Deutſchland* durch den dreiſsigjährigen Krieg (1618—1648) auf's Tiefſte erſchöpft darnieder. Es iſt ſchwer, von der deutſchen Kunſtentwickelung dieſer Periode ein klares Bild zu geben. Man würde irre gehen, wollte man einen ſtetigen Verfall bis zum Ende derſelben annehmen; in manchen Gegenden, welche vom Kriegselend verſchont geblieben waren, blüht das Kunſthandwerk beſcheiden weiter, in anderen Gegenden erholt es ſich bald von ſchweren Schlägen. Ein ſehr ungleichmäſsiges Vor- und Zurückdrängen. Nur ſo iſt die immerhin beträchtliche Maſſe namentlich von Werken der Kleinkünſte und der Tektonik erklärlich, welche aus der Zeit des groſsen Krieges erhalten ſind, und welche Zeugniſs dafür ablegen, daſs es auch damals in Deutſchland nicht an originellen Bildungen gefehlt hat. Die oben (S. 306) ſkizzirten Uebertreibungen des bombaſtiſchen Barocko bilden übrigens nicht die ausſchlieſsliche Signatur jener Werke. Sehr charakteriſtiſch für die Verſchiedenartigkeit der oft dicht nebeneinander gehenden Strömungen iſt das Augsburger Rathhaus, das *Elias Holl* 1615—1620 erbaute und dekorirte. Der Bau ſelbſt iſt von einer überwältigend noblen Einfachheit; auch die nicht ausgeführten reicheren Modelle des Meiſters, der ſich namentlich an den Werken Palladio's gebildet hatte, athmen den Geiſt weiſer Mäſsigung: groſse, edle Verhältniſſe, Vermeidung alles Schwulſtigen. Die ſogen. Fürſtenzimmer haben reiche Vertäfelungen und Holzplafonds, ſowie groſse Oefen im Charakter der deutſchen Spätrenaiſſance, die letzteren wahre Prachtexemplare mit reichſtem figürlichem Schmuck; endlich der groſse, 100 Fuſs lange und 45 Fuſs hohe Feſtſaal (Fig. 275) mit ſeinen ſechs Portalen und ſeinen drei Fenſterreihen iſt ein Kapitalſtück der beginnenden Barockdekoration: die unteren Partien grau, nach oben immer farbiger und üppiger bemalt, der Rieſenplafond mit groſsen Gemälden in den reich vergoldeten Kaſſetten, daher das Ganze mit Recht der »goldene Saal«

275] Der goldene Saal im Rathhaus zu Augsburg, von Elias Holl. (Um 1620.)

genannt. Ueberhaupt ſehen wir die Vergoldung, wie in Italien, ſo auch in Deutſchland ſchon lange vor Louis XIV. angewandt, am früheſten vielleicht in Südtirol (Schloſs Velthurns um 1570). Aber ſie beſchränkte ſich noch weſentlich auf ſtuckirte Plafonds; an Holzdecken ward ſie nur mäſsig angewandt, ohne die ſtoffliche Autorität des Materials zu vernichten. An Holzmöbeln kam die Vergoldung vor 1660 nur ſelten vor, ebenſo die Metallapplikation mit Vergoldung. Neben der, noch immer weſentlich durch die Einlagen aus hellen Hölzern (namentlich der leuchtenden ungariſchen Eſche) charakteriſirten ſüddeutſchen und ſchweizeriſchen Tektonik kommt aber nun auch die niederrheiniſche Holzſkulptur mehr und mehr in Aufnahme, weil ſie den plaſtiſchen Neigungen der Zeit gröſseren Spielraum gewährte. Unzählig ſind z. B. heute noch die Schränke aus Nuſsbaumholz mit geſchnitzten Engelsköpfen und Fratzen wie Blattornamenten im »Ohrwaſchlſtil« (S. 307). Sehr merkwürdig ſind dagegen einige Schränke mit Eſchen-

holzfurnieren, welche, wie ich annehmen darf,*) um 1650 in Ansbach entftanden find: hier erfcheinen nicht nur die Fratzen und Ornamente (namentlich die aus hängenden Blumenkelchen gebildeten Guirlanden) fehr fein und ohne den Beigefchmack des »Gekneteten«, fondern auch die fchlanken Pilafter und kanellirten Säulen mit ihren ionifchen Kapitälen find fo edel gebildet, dafs man verfucht fein könnte, von einer eigenen klaffizirenden Barocktektonik auf deutfchem Boden zu reden. Solche Beifpiele eines von franzöfifchem Einfluffe ficherlich ganz freien Vorgehens laffen fich mehr nachweifen. Ueberhaupt ift es falfch, die im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts fowohl in den Fürftenfchlöffern, wie in den Patrizierhäufern Deutfchlands, namentlich der Hanfeftädte, fich entwickelnde Grofsräumigkeit und komfortable Anlage immer nur auf Parifer Vorbilder zurückzuführen; viel eher können wir hier einen Einflufs der Niederlande zugeben, welche durch das ganze Jahrhundert — wie uns die vlämifchen Genrebilder zeigen — in Bezug auf den bürgerlichen Bauftil und die Innendekoration konfervativ geblieben oder vielmehr auf der eigenen Bafis fortgefchritten find.

Wir kehren zu Frankreich zurück, wo wir nun — etwa von 1665 ab — Louis XIV. als grofsem Kunftdefpoten begegnen. Die um diefelbe Zeit ftattgehabte Erfetzung des Cavaliero Bernini durch Claude Perrault beim Bau der Kolonnadenfaçade bedeutete zugleich einen Sieg der nationalen über die ausländifchen Kunfteinflüffe; wahrfcheinlich wurde auch Le Pautre fchon damals, als »des Römifchen verdächtig«, kalt geftellt. Bis 1670 entftand unter *Charles Le Brun's* Leitung die Galerie d'Apollon im Louvre, »cette falle, où l'or jette partout fa note éclatante«. Da war es wieder ein Kupferftecher, der durch feine Darftellung diefes grofsartigen Werkes**) 1671 die Aufmerkfamkeit des Königs auf fich lenkte: *Jean Berain.* Berain, ein geborner Lothringer, hatte aus feiner Heimath den Witz feines Landsmannes Callot mitgebracht; fchon als

---

*) Der reichfte diefer vierthürigen Schränke ift im Befitze des Herrn Direktor Schraudolph in Stuttgart, ein zweiter fteht in einem Korridor der k. Refidenz zu München, zwei andere find in meinem Befitze. Von den letzteren zeichnet fich der eine durch hervorragend noblen Aufbau, der andere durch reichere Ornamentik, luftige Fratzen, feine Profilirungen und fchöne Eifenbefchläge aus. Die kleinften Gefimfe (aus Eichen- und Birnbaumholz) find hier klaffifch ausgebildet, mit Hängeplatte und Nafe etc. Man kann diefe Feinheiten nicht befchreiben, fondern nur mit den Fingern fühlen! Bei der Reftaurirung des letzt erwähnten Schrankes fand ich an der Innenfeite eines Friesftückes folgende Bleiftiftnotiz: »Anno 1651, Matthaus Mohl der Zeit gewefsner Hofffchreiner zu anfpach ift difser Mafter ftuck gemacht worden. In der Hofffchreinerey«.

**) Die Annahme, dafs Berain felbft die Galerie d'Apollon dekorirt habe, beruht auf Irrthum. Neben Le Brun, welcher nicht nur die hauptfächlichften Deckengemälde malte, fondern auch die Skulpturen und Ornamente difponirte, wirkten namentlich Léonard Gautier, Jacques Gervaife, Jean-Baptifte Monnoyer und Goujon dit La Baronnière mit. An dem Kupferftichwerk über die Galerie waren aufser Berain noch Chauveau und Lemoyne betheiligt.

276] Erkerzimmer. Ausgeführt von A. Pöffenbacher in München.

22-Jähriger hatte er 1659 originelle Entwürfe zu Flintenverzierungen, ein damals sehr beliebtes Genre, publizirt, 1663 die Arbeiten des Hofschlossers Brisville geistreich interpretirt. 1674 ward er zum »dessinateur de la chambre et du cabinet du roi« ernannt, d. h. zum unentbehrlichen Factotum bei allen Hoffesten, Ballets und theatralischen Maskeraden. Von nun an — seit 1677 hatte er auch seine Künstlerwohnung im Louvre — bis zum Ende des Jahrhunderts*) war Berain »d'une

*) Berain starb 1711 als Greis von 73 Jahren; bis zu seinem Tode erfreute er sich hohen Ansehens, aber ich glaube nicht zu irren, wenn ich seine einflussreiche Thätigkeit als mit dem 17. Jahrhundert abgeschlossen betrachte.

trés-grande vogue; on ne faifait rien, en quelque genre que ce fût, fans que ce foit dans fa manière, ou qu'il en eût donné les deffins«. Alle anderen Dekorateure der Zeit, wie fein Bruder Claude und fein Sohn Jean, Jean und Daniel Marot, Seb. Le Clerc, Pierre Le Pautre, André-Charles Boulle und feine Söhne, Jean Le Moyne, Jean Le Blond, Nic. Langlois u. a. fpielten neben ihm nur zweite Rollen, die meiften waren von ihm infpirirt; felbft fein Vorgefetzter Jules-Hardouin Manfart und ein Le Brun hatten nicht entfernt den Einflufs auf die Entwickelung des Stils wie er. Dennoch kann man nicht fagen, dafs Berain ein Künftler erften Ranges oder auch nur feinem Vorgänger Le Pautre überlegen gewefen fei. Seine grofse Bedeutung hat er vielmehr der Leichtigkeit zu verdanken, mit der er fich ein Menfchenalter hindurch in die Wünfche und Launen feines königlichen Herrn zu fügen wufste, ein Umftand, der andererfeits auch manche fonft unerklärliche Schwächen in einzelnen feiner Kompofitionen erklärt. Auch ihm wie fo manchem Künftler der hundert Jahre, in welchen die geiftigen Grofsväter und Väter der Guillotine regierten, gilt der Seufzer Molière's: »Mon Dieu, les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéiffance et ne fe plaifent point du tout à trouver des obftacles. Les chofes ne font bonnes que dans le temps qu'ils les fouhaitent . . . Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent, que de ne f'en acquitter pas affez tôt et fi l'on a la honte de n'avoir pas bien réuffi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements«.

Berain hatte nicht den univerfellen Baufinn eines Le Pautre oder gar eines Androuet Du Cerceau, er war vorwiegend Ornamentiker. Das Befte, was er gemacht hat, find feine grotesken Panneaux, feine reich dekorirten Konfolen, Gefimsfriefe, Kapitäle, Eifengitter, ferner feine Kamindekorationen; weniger glücklich, obfchon neu erfindend, ift er in den Möbeln, geradezu plump find feine Gefäfse. Manchmal fcheint es, als habe er altbewährte graziöfe Formen abfichtlich ignoriren und um jeden Preis Neues fchaffen wollen — oder müffen. Ueber fein ganzes Werk ift eine gewiffe pfeudo-monumentale, oft fogar zimperliche Grandezza ausgebreitet, welche mehr an Gefallfucht als an ernfte künftlerifche Abficht erinnert. Vieles ift gewifs ebenfo wirkfam als fein, im Ganzen aber ift die Bezeichnung als *gezierter Barockftil* wohl am Platze. Aber Berain war unbeftreitbar fehr findig und gewandt, und er hat feine eigene ornamentale Grammatik. Man kann eigentlich nicht fagen, dafs irgend eines feiner Motive nicht irgendwo früher zu finden wäre; wenn man genau vergleicht, fo fieht man, dafs er nicht nur die Italiener, fondern auch Wendel Dietterlin forgfältig

277] Aus dem ſtädt. Muſeum zu Salzburg. Geſtellt von Herrn Direktor Schiffmann.

ſtudirt hat. Aber die Gruppirung iſt neu und ſeine Lieblingsmotive bleiben für die ganze Periode und ſelbſt darüber hinaus charakteriſtiſch. Anerkennen muſs man, daſs Berain bei ſeinen Zeichnungen faſt immer die techniſche Ausführbarkeit im Auge behalten hat; aus ſolcher Rückſicht mag ſich manche Härte und Trockenheit des Vortrags erklären. Nicht ſo maſsgebend war ihm die Brauchbarkeit; die von ihm erfundenen »Kommoden« brauchten auch nicht kommod zu ſein, da ſie ja nicht vom König ſelbſt gehandhabt, ſondern nur als Prachtmöbel bewundert wurden.

Im Allgemeinen iſt Berain's Ornamentik mehr eine grotesk-maleriſche als plaſtiſche; die ſtarken Wulſte und weit vorſpringenden Profile ſind nun verpönt. Alles Figürliche wird leichter, kleiner; wo vorher halbe, wird jetzt nur noch Viertellebensgröſse beliebt; die kraftſtrotzenden Karyatiden verſchwinden, — ſie hatten ohnehin nicht mehr viel zu tragen. Geflügelte Hermen, mit ausgebreiteten Armen Guirlanden haltend; verführeriſch hübſche Sphinxe mit Blumenvaſen auf dem Kopf, lang herabhängende Schabracken auf dem Rücken; Faune, Bacchantinnen, Nereïden, die verlängerten oder verſchlungenen Füſſe in umgekehrte Obelisken auslaufend, von Epheu umrankt; Vögel, Affen, Delphine, Schlangen, Drachen und Höllenhunde mit überlangen Hälſen. Apollo, Venus und die Muſen, kokett-nachläſsig gekleidet, bevölkern die Niſchen und Poſtamente, Harlequins und allerlei maskirte Perſönchen die Panneaux. Als Maskarons

finden wir an Stelle der früheren wildbarocken Fratzen den langweilig-naturaliſtiſchen Löwenkopf und jenes halb unſchuldige, halb ſinnliche Mädchenantlitz, das ſchon im 16. Jahrhundert beliebt war und nun neuerdings in verſüſster Auflage in Stein, Metall und Holzvergoldung überall angebracht wird — mit Blättern als Halskrauſe und einem muſchel- oder fächerartigen Kopfputz. Baldachine, Schabracken und Draperien mit rund ausgeſchnittenen Borten und Quaſten ſind ſehr beliebt; aber alle dieſe Tapeziermotive ſcheinen nicht aus Textilſtoffen gemacht, ſondern aus Metall geſchnitten zu ſein. Die Pflanzenwelt iſt durch aufſteigende, ſich wiederholende Schilfblätter, durch Gehänge aus Blumenkronen (Maiglöckchen, Vergiſsmeinnicht, Hopfenblüthe etc.) vertreten, welche ſich nach unten verjüngen und in Tropfen und Spitzen endigen. Selbſt die Füſse der Möbel ſind oft als ſchlanke Blüthenkelche gebildet. Eiszacken und Gitterwerk erſcheint als Hintergrund-Ornamentik; im Vordergrunde gezackte Muſcheln mit fallendem Waſſer; rauchende Opferſtöcke, muſikaliſche, kriegeriſche und Jagdtrophäen. Das hauptſächlichſte, zuſammenhaltende und verbindende Motiv aber, das in allen Techniken und an allen Gegenſtänden vorkommt, iſt ein feſtes, aus abwechſelnd geradlinig und rund konturirten Bändern gebildetes Rahmenwerk, an deſſen Voluten ab und zu elegant geſchwungene Blattformen hervorſpringen. Es ſind im Weſentlichen dieſelben Formen, welche wir auch in den Gartenparterres *André Le Nôtre's* finden; dieſer aber war ſchon ein berühmter Mann, als der junge Berain auftrat. Dem letzteren dagegen iſt es zuzuſchreiben, daſs die »Blumenbeetlinien« nicht nur an den Wänden und Plafonds, ſondern auch in den Holz- und Metallfurnituren der Möbel und in den gewebten Fuſsteppichen Aufnahme fanden. Innerhalb dieſes typiſchen Encadrements (gewiſſermaſsen einer freieſten Umbildung des griechiſchen oder chineſiſchen Mäanders) ergiebt ſich eine groſse Mannichfaltigkeit ſymmetriſcher Formen,

Conse

278 & 279] Korridor im Hauſe der Frau Bar. v. Stauffenber

in München. Eingerichtet von Fr. Radſpieler jun. daſelbſt.

zugleich begegnen wir hier einem wirklich neuen Anlauf zur Bildung naturaliſtiſcher Motive, ohne daſs ein beſtimmt Natürliches zu erkennen bleibt. Dieſes neue, graziöſe Spiel mit geometriſchen Linien und Pflanzenmotiven iſt denn auch die eigentliche Wurzel, aus welcher nach und nach das Rococo-Ornament hervorgewachſen iſt. Durch Berain wurden auch, wenn ich nicht irre, zuerſt die dekorativen Monogramme aus Schreibſchrift anſtatt der römiſchen Majuskeln (z. B. das doppelte *L*) eingeführt — eine zwar unſcheinbare, aber ſehr charakteriſtiſche Kleinigkeit.

Die ſtiliſtiſch wichtigſte Neuerung der Berain'ſchen Periode beſteht aber darin, daſs die geſchwungenen, bauchigen und Herzformen nun auch auf das Geſchränk übertragen werden. Der Grund dafür liegt indeſſen nicht allein in der Freude am Geſchweiften, ſondern faſt ebenſo ſehr in der Technik der Vergoldung und der Metallbeſchläge, welche an abgerundeten und bewegten Flächen (dem Glanz des wogenden Meeres vergleichbar) am Beſten zur Geltung kommen. Ja man begegnet gerade bei Berain ſehr häufig einer faſt manierirten Steifheit — der Fluſs der runden Linie wird plötzlich unterbrochen, die Volute endigt in einem rechten Winkel, der vegetabiliſche Bogen in einem Mäanderſtück — gerade, als habe der Meiſter dem Schnörkelgeiſt der Zeit ein »Bis hierher und nicht weiter« zurufen wollen. Aber Berain hatte nur die neue Richtung gegeben; auch waren die nach ſeinen Entwürfen in Bronce, Silber und vergoldetem Holz in der königlichen Möbelfabrik der Gobelins ausgeführten Prachtſtücke nur den exkluſiven Hofkreiſen bekannt geworden. Als gar 1689 der König die reichſten der in ächtem Silber ausgeführten Möbel in die Münzen wandern lieſs, um daraus Geld für ſeine koſtſpieligen Kriege machen zu laſſen, gewannen die leichten, kapriciöſen Formen des berühmten *Boulle* und ſeiner Söhne vermehrtes Anſehen. Die Marqueterie aus Schildpatt, Meſſingblech und Zinn hatte vor

derjenigen aus Ebenholz und Elfenbein den Vorzug, dafs fie fich leichter den runden und gewellten Formen anbequemte; gerade in der Ueberwindung der plaftifchen Schwierigkeiten konnte die Technik ihre höchften Triumphe feiern. Noch wichtiger für die Formgebung der Möbel aber wurde die gegen die Wende des Jahrhunderts zunehmende Vorliebe für die *chinefifchen Lackarbeiten,* welche, da die Originale fehr theuer waren, nun in Paris viel imitirt wurden. Alles das wirkte zufammen, um dem Möbel gegen das Ende der Regierung Louis XIV. eine bewegtere und elegantere Geftaltung zu geben. Auch die übrige fefte und mobile Dekoration folgte ähnlichen Trieben, trotz der wirthfchaftlichen Erfchöpfung des Landes; der König war zwar alt und fromm geworden, aber die Hofhaltungen der Dauphins gaben dem Kunftgewerbe neue Impulfe. Nach Le Brun's Tode (1696) ging die Direktion der Gobelins an Mignard, fpäter an Manfart über, auch in diefer Anftalt entfernte man fich immer mehr von dem Stil der »meubles d'apparat«, welche die eigentliche Glanzperiode des Königs kennzeichnen. Mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts aber treten zwei Künftler auf, welche der gefammten Dekoration neue Bahnen eröffnen: *Gilles Marie Oppenort* und *Claude Gillot*, der Lehrer Watteau's. Neben ihnen find namentlich Daniel Marot (der Hofarchitekt des Königs von England), Jean Mariette, Bernard Picart und J. Bern. Toro zu nennen. Als der »grofse König« ftarb (1715), war der eigentliche Stil Louis XIV. fchon ein überwundener Standpunkt.

In *Deutfchland* war man nur zögernd den Parifer Anregungen gefolgt. Nach dem dreifsigjährigen Kriege, der, wie ich fchon hervorgehoben habe, keineswegs alle und jede Kunftregung zu vernichten vermocht hatte, entwickelte fich bei uns eine eigenartige barocke Dekorationsweife, in welcher niederländifche und italienifche Einflüffe fich die Wage hielten. Namentlich in den Kleinkünften wurde immer noch Aufserordentliches geleiftet; Nürnberg verfah ganz Europa mit feinen Kabineten, und die Augsburger Goldfchmiede und Graveure entfalteten einen förmlichen Wetteifer in der Herftellung netter Sachen. Die um 1670—80 allgemein verbreiteten reizenden Veduten italienifcher Städte und Paläfte von Joh. Wilh. Baur und Melchior Küfell beweifen uns, welches feine und liebevolle Verftändnifs man der Baukunft des alten gelobten Landes neuerdings entgegenbrachte. Es wäre falfch zu glauben, dafs man fich damals fofort und ausfchliefslich den Franzofen in die Arme geworfen habe. Wohl reizten die Verfailler Schöpfungen zur Nacheiferung, und namentlich die Gartenkünfteleien des »grofsen« Le Nôtre erregten den Neid der deutfchen Höfe; aber als Ferdinand

280] Wirthſchaftsſtube im Wirthshaus zu Reichertshauſen bei Pfaffenhofen. Gezeichnet von L. Meggendorfer.

Maria von Bayern gegen 1670 das Luſtſchloſs Nymphenburg zu bauen anfing, wurden hierzu italieniſche Künſtler berufen, ebenſo wirkten ſpäter unter Max Emanuel neben Einheimiſchen noch Italiener in Schleiſsheim und Nymphenburg.*)

Auch der gutmüthige und ſchwache Friedrich III. von Brandenburg (reg. 1688—1713, als erſter König von Preuſsen ſeit 1701), welcher die Errungenſchaften ſeines Vaters, des Groſsen Kurfürſten, durch Prachtbauten u. dgl. zu befeſtigen wähnte, und durch Miſsverwaltung ſeinen Staat an den Rand des Verderbens brachte, hat ſich bei ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen mehr einheimiſcher als fremder Kräfte bedient; ja er hatte das Glück, den gröſsten Künſtler der Zeit für ſich zu gewinnen. Der Name *Andreas Schlüter**) muſs jeden Deutſchen mit Stolz, aber auch mit Trauer erfüllen. Schlüter, 1664 in Hamburg geboren, hatte ſeine Studien als Bildhauer in Italien vollendet; die neue Pariſer Richtung hatte er wohl nur durch die Stiche Berain's und Marot's

*) Vgl. den Auffatz »Nymphenburg« von K. Th. Heigel in der Zeitſchrift des Bayer. Kunſtgewerbevereins, 1883 S. 67 und 81.

*) Vgl. die Monographie von *R. Dohme:* Andreas Schlüter, in »Kunſt und Künſtler des Mittelalters und der Neuzeit«, II. Bd. (Leipzig, 1878.)

kennen gelernt. Nachdem er ſich kurze Zeit hindurch in Warſchau einen Ruf als tüchtiger Bildhauer gemacht, taucht er 1694 wie ein Meteor an dem damals noch etwas bleigrauen Kunſthimmel der märkiſchen Kapitale auf, engagirt, um in Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaſter und Holz zu bilden; aber ſchon im folgenden Jahre ſehen wir ihn nach Nering's (eines Holländers) Tode als Baumeiſter thätig. Seine Hauptwerke ſind das Berliner Schloſs, die Masken ſterbender Krieger und Anderes am Zeughaus und das erzene Reiterbild des Groſsen Kurfürſten, welches letztere nur etwa durch Verrocchio's Colleone in Venedig übertroffen wird. Durch dieſe Arbeiten hat er ſich als Monumentaldekorateur im beſten alten Sinne unſterblichen Ruhm erworben. Ein bautechniſches Miſsgeſchick, das übrigens mit ſeiner Künſtlerſchaft nichts zu ſchaffen hat, entzog ihm 1706 die königliche Gnade, der erregte Geiſt verlor Ruhe und Faſſung; beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's I. 1713 wurde ihm ſein Gehalt als Hofbildhauer geſtrichen, und nun ging Schlüter, um Brod für ſeine Familie zu verdienen, als gebrochener Mann zuerſt nach Sachſen, dann nach Petersburg, wo er im Mai 1714 verſtorben ſein ſoll. Und dieſes beklagenswerthe Schickſal traf einen Deutſchen, der aus eigener Kraft ſich zu einer, weder von damaligen Franzoſen noch Italienern erreichten Kunſthöhe aufgeſchwungen hatte! Was hätte dieſer Mann ſeinem Volke geben können, wenn er von ſeiner Zeit beſſer verſtanden worden wäre, vielleicht auch wenn er etwas von der Molière'ſchen Kunſtmoral vor Königslaunen gehabt hätte!

Ein talentvoller Schüler des groſsen Schlüter, der Architekt *Paul Decker* (geb. in Nürnberg 1677), der unter ſeiner Leitung 1699 bis 1706 in Berlin baute, zeichnete und dekorirte (auch die Kupferſtiche der Projekte Schlüter's zum Schloſsbau rühren von ihm her), hat nicht allein in ſeiner ſpäteren Stellung als Hofbaumeiſter zu Bayreuth, ſondern auch und weit mehr durch ſeine zahlreichen Publikationen auf die Bildung des Geſchmackes in deutſchen Landen eingewirkt. Der erſte und wichtigere Theil ſeines groſsen »Fürſtlichen Baumeiſters« erſchien 1711, zwei Jahre vor ſeinem Tode; aber vorher waren von ihm ſchon mehrere Hefte mit Entwürfen aus allen Gebieten der Dekoration und des Meublements (bei Jerem. Wolff in Augsburg) erſchienen. In ſeinen Erfindungen wie ausgeführten Arbeiten tritt uns dieſer jugendliche Meiſter als anſehnlicher *deutſcher* Repräſentant des ſpäteſten Barockſtils entgegen. Obſchon er die Franzoſen von Le Pautre bis zu Berain und Daniel Marot offenbar eifrig ſtudirt hat, ſo kann man ihm doch nicht nachſagen, daſs er ſie abgeſchrieben

281] Zimmerthüre, entworfen von Gabr. Seidl in München.

habe; ſeine ganze Vortragsweiſe iſt, bei einiger Ueberladung in den Details, ebenſo originell als kraftvoll. Schlüter und Decker ergänzen ſich gewiſſermaſsen: der erſtere, der zweifellos gröſsere Künſtler, zeigt uns mehr die monumental-plaſtiſche, norddeutſche, etwas italieniſch beeinfluſste, — der letztere die maleriſch-dekorative, ſüddeutſche, mehr franzöſiſch beeinfluſste Auffaſſung; auf Beide können wir ſtolz ſein, unbekümmert um die wenig günſtige Meinung der Franzoſen*) — auch wegen ihrer Univerſalität; denn Beide waren zugleich ausführende Architekten und Dekorateure, Beide Herren über das Struktive und Figürliche. Um ihnen ganz gerecht zu werden, müſſen wir uns auch die prahleriſchen und im Grunde doch kleinlichen Verhältniſſe der damaligen Höfe von Berlin und Bayreuth vergegenwärtigen, die ganze armſelige, verzopfte Geheimrathswirthſchaft, die lakaienartige Stellung der Künſtler ſelbſt, welche in ihrer Umgebung weder tieferem Verſtändniſs, noch befruchtenden Anregungen begegneten.

Von gröſserem Einfluſs auf die heimiſche Dekorationskunſt als alle anderen deutſchen Höfe war der ſächſiſche. *Auguſt der Starke* (geb. 1670, von 1694 bis 1733 Kurfürſt von Sachſen, ſeit 1697 auch König von Polen), hatte als Prinz die ſogenannte groſse Kavaliertour durch Europa gemacht und ſich zum Virtuoſen

---

*) *Guilmard* (Maîtres ornemaniſtes) ſagt von Decker's Werken: »Ces ouvrages ſont compoſés dans le genre Berain pour les détails, et dans le genre Le Pautre pour les enſembles [eine Bemerkung von ſehr zweifelhaftem Werthe!]; mais *par l'exagération outre meſure* qui les diſtingue, elles ſont le type le plus complet du genre Louis XIV. allemand«. Alſo nur deshalb ſind ſie deutſch, ſonſt wären ſie franzöſiſch!

in allen ritterlichen und höfischen Künsten der Zeit ausgebildet.*) Aber so sehr dieser prachtliebende und in seiner Art geniale Herr auch dem grossen Vorbild an der Seine nachstrebte, so waren es auch hier wieder nicht in erster Linie Franzosen, sondern Deutsche bez. Niederdeutsche, welche als Interpreten des Versailler Geschmackes zu Hilfe gerufen wurden. Es mag sein, dass hervorragende französische Künstler damals einfach nicht zu haben waren; aber wenn auch, so war hier die Noth ein Glück. Denn welcher Franzose hätte gleich dem genialen *Math. Daniel Poeppelmann* (geb. um 1662) den Dresdener Zwinger, so wie er ist, zu Stande gebracht? In diesem merkwürdigen Bauwerk, das von Fergusson mit dem Kaiserbagh von Luknow verglichen ward, ist die höchste Potenz des »grandiosen« Barockstils erreicht worden; es ist ein Festsaal unter freiem Himmel, zu dem wir in den Lustschlössern Ludwigs XIV. vergeblich ein Vorbild oder Gegenstück suchen. Der Zwinger, der 1711—22 entstand, bildet zugleich das letzte und bedeutendste Denkmal des Barockstils überhaupt. August der Starke hat an der Idee und Kritik dieses Werkes zweifellos seinen Theil; aber noch auf anderem Gebiete hat er bewiesen, dass er mehr künstlerische Findigkeit besass, als Louis XIV. Denn nur dem persönlichsten Interesse des fürstlichen Alchymisten ist es zuzuschreiben, dass *Joh. Friedr. Böttcher* um 1709 das ächte chinesische Porzellan nacherfinden konnte, und dass in dem neuen Material durch die Gründung der Meissener Fabrik alsbald Erstaunliches geleistet wurde. Für die Entwickelung des Stils in den dekorativen Künsten war dies äusserst wichtig. Bis dahin hatte man, als unzureichenden Ersatz für das so hochangesehene Porzellan aus China und Japan, nur das weiche oder Frittenporzellan gehabt, das in St. Cloud schon um 1690 fabrizirt wurde.**) Nun wurden in dem edleren, feineren Material die zierlichsten Gefässe, Services, Leuchter, Encadrements, einfache und komplizirte Figurengruppen hergestellt. Nach Böttcher's Tod (1720) erreichte die Modellir- und Malwerkstatt der Meissener Fabrik unter *Herold,* dann unter *Kandler* bald einen Weltruf, zum nicht geringen Neid aller grösseren Höfe, die denn auch bald in der Konkurrenz mit dem sächsischen einen rühmlichen Eifer entfalteten. Aber nirgends ist den älteren Meissener Erzeugnissen, die man zum Unterschied von den neueren als »vieux Saxe« bezeichnet, der Rang abgelaufen worden.

*) Interessante Betrachtungen bei *C. Justi:* »Winckelmann« I. Bd, S. 250 ff. Vgl. a. *Hettner's* Werk über den »Zwinger«.

**) Näheres bei *Fr. Jaenicke,* Grundriss der Keramik (Stuttgart, 1879), S. 704 und 764. — *Th. Graesse,* Guide de l'Amateur de porcelaines (Dresden 1880) gibt eine Ueberficht der bekannten Porzellanmarken.

282 & 283] Französische Stühle, um 1630.

Das Meissener Porzellan hat seit 1710 einen grossen Einfluss sowohl auf die Formen als die Farbengebungen der gesammten Dekoration ausgeübt. Auf die letzteren dadurch, dass man sich anfangs fast ausschliesslich an die zarten Farben der chinesischen und japanischen Vorbilder hielt und dass namentlich das Genre Blau auf Weiss poussirt wurde. Insoferne hat das Porzellan viel zur Ausbildung der hellen Isochromie des Rococo beigetragen, worüber ich schon S. 123 ff. gesprochen habe. Was aber die Formen anbelangt, so war man, abgesehen von dem rein chinesischen, naturgemäss vorwiegend auf das *Ornamentwerk* des herrschenden Stiles angewiesen; die struktiven Formen, die Verkröpfungen u. dgl. waren bei einem Material und bei Gegenständen, wo nichts zu »bauen« war, von vorneherein ausgeschlossen. Hatte nun aber schon die Berain'sche Periode die weichen, flüchtigen, naturalistischen Detailformen bevorzugt und neue, freie Gruppirungen vorbereitet, so wurden dieselben in den Händen der Meissener Modelleure vollends zum Prinzip. Semper ist soweit gegangen, das spezifische Ornament des Rococo überhaupt aus der Meissener Manufaktur hervorgehen zu lassen; das ist wohl nicht richtig, mindestens ebenso einflussreich war die Stuckotechnik (an Plafonds, Panneaux etc.), welche gleichfalls und gleichzeitig die Tendenz entwickelte, an Stelle der starren, eigentlich der Stein-,

Holz- und Metallbearbeitung angehörenden Ornamente nur noch ſolche zu begünſtigen, welche ſich in der weichen Gypsmaſſe leicht und graziös mit der Hand modelliren ließen. Bald theilte ſich dieſe Tendenz allen dekorativen Techniken mit, in denen überhaupt »*modellirt*« (d. h. das Bild oder Vorbild in einem weichen Material geformt) wird, und es iſt nur eine untergeordnete Frage, ob die der neuen Richtung huldigenden Architekten und Zeichner (Oppenort, Leroux, Pineau, Meiſſonnier u. a.) den Neigungen der ausführenden Modelleure mehr entgegengekommen oder mehr gezwungen gefolgt ſind. Bei dem beweglichen, nach neuen Geſtaltungen ringenden und leichtlebigen Kunſtgeiſt jener Zeit iſt das erſtere wahrſcheinlich. Man war der Grandezza des alternden franzöſiſchen Hofſtiles überdrüſſig.

Die vorſtehenden Ausführungen beweiſen wohl hinlänglich, daſs, wenn auch ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts Paris und Verſailles für die höfiſche Dekoration tonangebend geworden waren, man dennoch von einer eigenen Achtung gebietenden *deutſchen* Entwickelung reden darf. Der für jene Zeit noch ſehr im Argen liegenden Detailforſchung iſt es vorbehalten, den Beweis zu vervollſtändigen. Denn es iſt ganz zweifellos, daſs den damaligen deutſchen Architekten auch deutſche Maler, Bildhauer, Modelleure, Steinmetzen, Holzſchnitzer, Schreiner, Vergolder, Stuckateure, Goldſchmiede, Ciſeleure, Schloſſer, Kunſtweber, Stickerinnen, Tapezierer etc. in groſser Zahl zur Seite ſtanden. Die ganze Richtung jener an Talent und Können ſo reichen Zeit, einſchlieſslich der vorausgegangenen und folgenden Perioden, iſt bis vor Kurzem als »Verfall« der Kunſt betrachtet worden, und ſelbſt die Arbeiten eines Schlüter begegneten, bei aller Anerkennung ſeines Talentes, oft dem Bedauern, daſs der Mann nicht einige Generationen früher oder ſpäter das Licht der Welt erblickt habe. Heute urtheilt man anders. In dem Standbilde des Groſsen Kurfürſten erblicken wir auch eine künſtleriſche Kraftleiſtung der Zeit, die uns gerade wegen ihres ſchwungvollen Stiles intereſſirt. Ob der Künſtler, bei gleicher Begabung, hundert Jahre ſpäter — oder ſelbſt in unſeren Tagen im Stande geweſen wäre, etwas ähnlich Vollendetes zu ſchaffen? Ich bezweifle es. Wenn aber die Kunſtwiſſenſchaft jedes Vorurtheil gegen die dekorativen Leiſtungen der Zeiten des angeblichen Verfalls abgelegt haben und nur die Summe von Talent und Können abwägen wird, welche zur Hervorbringung ihrer Werke gehörte, dann wird uns noch manche freundliche Ueberraſchung bevorſtehen. Was ich bisher flüchtig erwähnt, das betrifft doch nur das höfiſche Kunſtweſen; man denke aber auch an die Kirchen, an die reizenden

284] Küche, entworfen und gezeichnet von L. Meggendorfer.

Werke der bürgerlichen Kleinkunſt. Und welche Abwechſelungen von Land zu Land, von Stadt zu Stadt in einer Zeit, wo die Zahl der Reſidenzen doppelt und dreifach ſo groſs war, wie heute! Wie eintönig wird uns dann im Vergleiche mit der deutſchen die franzöſiſche centrale Entwickelung vorkommen!*)

Werfen wir nun, bevor wir in unſerer hiſtoriſchen Ueberſicht fortſchreiten, noch einen Blick in das deutſche Bürgerhaus der ſpäteren Barockzeit. Da iſt freilich von den Herrlichkeiten der Fürſtenſchlöſſer nicht viel zu gewahren; die

*) Eine ſorgfältige Ueberſicht der Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, ähnlich derjenigen Lübke's über die deutſche Renaiſſance, iſt ein groſses Bedürfniſs. Einſtweilen ſind einige Bilderwerke hochwillkommen, unter denen *Gurlitt's* und *Dohme's* Publikationen über die Architektur und die Ornamente des Barocko und Rococo (Berlin, bei Wasmuth) eine hervorragende Stelle einnehmen. Ich verweiſe auch auf den bahnbrechenden Auffatz von *A. v. Zahn* über »Barock, Rococo und Zopf« im Jahrgang 1873 der »Zeitſchrift f. bild. Kunſt«. Zahn's geiſtvolle Bemerkungen würden noch klarer ſein, wenn er, der Praxis der franzöſiſchen Kenner und Liebhaber folgend, den *Regenceſtil* (zwiſchen Spätbarock und Rococo) und den *Rocailleſtil* (zwiſchen Rococo und Louis XVI.) acceptirt hätte. Daſs ich dieſe und andere in meiner Ueberſicht aufgeführten Uebergangsſtile nicht auch auf dem Titel dieſes Buches erwähnt habe, wird man erklärlich finden.

reichen Vergoldungen, die venezianischen Spiegel, das chinesische Porzellan finden wir hier nur spärlich. Aber in den neueren Bauten sind nun breite bequeme Treppen, geräumige Vorplätze und Zimmer allgemein. Die Anlage hat sich in der Richtung der Grofsräumigkeit entschieden vervollkommnet, wie uns *Nic. Goldmann's* »Civilbaukunst« (1699 von Sturm herausgegeben), ein damals sehr angesehenes Buch, beweist, und wie wir aus vielen wohlerhaltenen Bauten der Zeit noch heute ersehen können. Die Vertäfelungen hatten das weit vorspringende Gesims abgelegt und waren niedriger geworden, zu einem nur bis zum Fensterbrett reichenden Lambris zusammengeschrumpft. Die Mehrzahl der Zimmer hatte wohl überhaupt keine Holzverkleidung, Wände und Decken hatten die Farbe des Kalkbewurfes oder waren in hellen Farbentönen angestrichen. Nur in reicheren Häusern hatte man Ledertapeten oder Gobelins. Sehr beliebt war die stuckirte Decke, mit einfachen, starken Barockprofilen, Fruchtwulsten und Engelsköpfen. Der Ofen hatte wieder vielfach dem Kamin weichen müssen, beide hatten ziemlich grobe Formen angenommen; man experimentirte viel mit »rationellen« Heizvorrichtungen, ohne zu einem praktischen System zu kommen, namentlich das Zwitterding »Kaminofen« wollte gar nicht glücken. Sehr beliebt waren die Oefen aus ornamentirten Eisenplatten. An die Stelle der grofsen vierthürigen Kästen waren die zweithürigen Kleiderschränke getreten, die nun, wenn es die Mittel erlaubten, eine Façade aus Furniereinlagen oder mit korinthischen Pilastern, reich verkröpftem Gesims und eben solchen erhabenen Füllungen, auch eine barocke Bekrönung hatten. Die Truhen waren zum Möbel der Dienstleute degradirt, in den Wohnstuben hatte man die französische Kommode, mehr oder weniger reich furnirt und mit Schildern und Handhaben aus Messing. Neu war die Schreibkommode mit dem Pult und Bücherschrank. Die Sitzmöbel hatten gewulstete oder gewundene, wohl auch schon geschweifte Füfse. Die Polster des Sitzes und der Rückenlehne waren mit Tuch, Leder oder Stickereien überzogen; diese sehr dekorativen Stickereien haben in der Mitte eine Figur oder Gruppe in Petitpoints (Feinstich) und eine bunte Einfassung in Grospoint (Grobstich), in welcher groteske Pflanzenmotive auf schwarzem Grund erscheinen. Die Sitze der Stühle waren bis zu 60 cm hoch, auch die Rücklehnen hatten eine beträchtliche Höhe; es hängt das mit der Mode zusammen. Die bereifrockten und hochfrisirten Damen durften nicht bequem sitzen und brauchten für ihre Riesenfrisur einen Hintergrund. Im Bürgerhaus gab es aber auch sehr bequeme breite Armstühle, niedrige Sessel und

[185] Nach einem italieniſchen Gemälde auf einem Spinett, aus dem 17. Jahrhundert, im Gewerbemuſeum zu Berlin. Gez. von F. Luthmer.

Tabourets, »Hockerln« und Fuſsſchemel. Auch das Kanapee — zuerſt als zweiſitzige Cauſeuſe — ſtammt aus jener Zeit, anfangs ein ziemlich unförmiges Ding mit dünnen Beinen und ſehr hoher Rücklehne. Von der Erfindung des Nachtſtuhles war bekanntlich Louis XIV. ſo begeiſtert, daſs es ſelbſt den Geſandten als Auszeichnung galt, wenn ſie der Monarch auf ſeinem Prachtexemplar thronend empfing. Man ſchwärmte damals für die »commodité« ſo ſehr, daſs man das garſtige Möbel auch in Bürgerhäuſern einführte und regelmäſsig benutzte — heute leiden wir es nur im Krankenzimmer. Die ſogen. Chaiſelongue verdankt ihre Entſtehung der damaligen franzöſiſchen Hofetiquette, welche es nicht zulieſs, daſs der König eine weniger bequeme Stellung einnahm, als ſeine Geſellſchaft; ſchon für Louis XIII. wurde daher, als er einmal den kranken Richelieu beſuchte, ein zweites Bett aufgeſtellt. Unter Louis XIV., wo ſolche Beſuche öfter vorkamen, gehörte es zum guten Ton der Ariſtokratie, für Beſuche vornehmerer Perſonen einen ſolchen »Liegeſtuhl« im Schlafzimmer bereit zu halten.

Auch das Bett ſelbſt war noch immer Gegenſtand beſonderer Ausſtattung, wobei allmälig die Tapezierarbeit das Holzgerüſt unter Vorhängen und Falten hatte verſchwinden laſſen. Ueberhaupt war der Stil Louis XIV. den Herren Tapezierern ſehr hold; Fenſtervorhänge und Portièren wurden in jener Zeit nicht nur allgemeiner, ſondern auch reicher; mit hängenden und elegant gefalteten Stoffen, mit Rüſchen, Bouffetten und Schleifen, mit Kiſſen, Franſen, Quaſten und Lambrequins wurde groſser Luxus getrieben. Die Frage, ob hierbei die Farbengleichheit der Möbelüberzüge und Vorhänge Regel war, kann ich nicht zuverſichtlich beantworten; bei der Vorliebe für bunte Stickereien, für Muſter mit Goldbrokat und für chineſiſche Originalſtoffe mag die Polychromie ebenſo oft beliebt worden ſein. Sicher iſt das, daſs die farbige Gleichheit gleichgeformter Sitzmöbel unerläſslich war. Garnituren von 6 oder 12, mit gleichen

Stickereien bezogenen Stühlen finden wir heute noch in gut erhaltenen Schlöſſern aus jener Zeit. Die ſog. ſpaniſchen Wände waren ſchon zu Anfang des 17. Jahrhunderts eingeführt, wurden aber nun, ebenſo wie die Kaminſchützer oft mit reicheren Stoffen und Stickereien überzogen.

Neben den Neuerungen im Ammeublement blieb aber in den Bürgerhäuſern gar Vieles in Benutzung, was man von den Vätern ererbt hatte. Die Rückſichtsloſigkeit, mit der in den fürſtlichen Wohnungen alles Alte beſeitigt wurde, ward dort nicht geübt. Ueberhaupt gab es keinen eigentlichen *bürgerlichen* Stil der ſpäteren Barockzeit; die Erfindungen der groſsen Dekorateure waren nur für die reichſten Verhältniſſe berechnet. Die ganze feſte Wandbekleidung an Pilaſtern, Thüreinfaſſungen, Kaminbekrönungen, geſchnitzten und vergoldeten Lambris etc., alſo alles, was die »Façade im Zimmer« ausmacht, exiſtirte für das Bürgerhaus kaum. Was ſich hier nach und nach als »modern« herausbildete, das hatte mit der Pracht des Fürſtenſtiles ſo wenig gemein, wie das Volksrecht mit der Deſpotie.

Um den *Regenceſtil*, welcher den Uebergang vom Barocken zum Rococo bildet, zu verſtehen, müſſen wir ſofort das Weſen des letzteren feſtzuſtellen ſuchen. Ich habe hierbei zunächſt nur die dekorative und allgemein ornamentale Seite dieſes Stils im Auge, der allerdings, wie kaum ein anderer, nahezu in allen ſeinen Lebensäuſserungen denſelben Trieben gehorcht.

Semper findet die wahre Idee des Rococo darin, daſs »das Rahmenwerk zum Organismus wird, alle anderen traditionellen Formen der Baukunſt zu erſetzen beginnt. Der Rahmen umſchlieſst die Füllung pflanzenhaft, umrankt ſie gleichſam als ein organiſch Belebtes, hört daher auf, wie früher, kryſtalliniſch-eurhythmiſch zu ſein: das Pegma löſt ſich in gleichſam flüſſige vegetabiliſche, der ſtrengen Regelmäſsigkeit widerſtreitende Elemente auf«.

Mit dieſer geiſtreichen Definition Semper's kann man ſich, ſoweit das »wie« und nicht das »warum« in Betracht kommt, etwa einverſtanden erklären. Ich möchte aber doch der ganzen Bewegung des Rococo einen etwas tieferen Sinn zuerkennen, indem ich hinzufüge: Die Dekorateure des Rococo wollten *durchaus zielbewuſst* das Innere wie das Aeuſsere ihrer Luſtbauten von architektoniſchen Konſtruktionen und Motiven befreien, welche zwar durch den Miſsbrauch faſt zweier Jahrhunderte an jenen Stellen geheiligt waren, welche aber dennoch nicht dahin gehören. Was hat, ſtreng genommen, die antike Tempelſäule überhaupt an und in Profanbauten als bloſser Schmuck zu thun? Wozu

286] Bett, ausgeführt in den Lehrwerkſtätten zu Königsberg und Tachau (in Böhmen).

die Pilaſter, Karyatiden und Konſolen, die ſchweren Aufſätze und Bekrönungen, die mächtigen Geſimſe und Verkröpfungen, die wulſtigen Feldereinrahmungen etc. im Wohnzimmer, im Boudoir oder Tanzſaal? Solche Fragen, deren Berechtigung Angeſichts der willkürlichen, wenn auch luſtigen Verrenkungen antiker Formen im letzten Barocko eher gewachſen war, verleihen doch dem Rococo einen beſſeren Grund, als wenn wir es gewiſſermaſsen nur aus einer Uſurpation des vegetabiliſchen Rahmenwerkes erklären wollten — jenen Schlinggewächſen gleich, welche mit ihren wuchernden Ranken kräftige Bäume erſticken und tödten. Ich erblicke in dem neuen Stil eine Revolution, welche nicht ſowohl gegen die Antike, als vielmehr gegen deren Miſsbrauch gerichtet war; daſs man ſich, um

287] Skizze zu einem Wohnzimmer, von Gabr. Seidl.

den Ausfall zu erſetzen, an die *Natur* hielt und von den letzten Ueberlieferungen ſich vorwiegend nur das an die Natur Erinnernde zu eigen machte, das war ein Glück; daſs man aber hierbei bald zu Uebertreibungen kam, daſs die ganze Periode den Stempel fröhlicher Leichtlebigkeit trägt, das liegt in der Zeit. Bewunderungswürdig ſind die Energie und Konſequenz, mit welcher auf faſt allen Gebieten der Dekoration, auch der Gefäſsbildung, vorgegangen, wie raſch alle Formenelemente ausgemerzt wurden, welche dem naturaliſtiſch-künſtleriſchen Fluſs der Linien oder der Brauchbarkeit widerſtrebten, — und wie geiſtreich ſie alsbald durch das Neue erſetzt wurden.

Alles in Allem: der Rococoſtil gibt dem Kunſtfreund viel mehr zu denken und zu genieſsen als bis vor Kurzem angenommen wurde. Und da möchte ich namentlich einen bisher gänzlich überſehenen Geſichtspunkt hervorheben: durch die Verbannung der architektoniſchen Façade aus den Zimmern, durch die maleriſche Freiheit, welche er an deren Stelle geſetzt, und durch die reiche Skala ſeiner Ausdrucksmittel konnte der Rococoſtil den *bürgerlichen* ſo gut wie den *fürſtlichen* Anſprüchen gerecht werden. Das Prinzip bleibt dasſelbe, nur der Aufwand wird geſteigert oder vereinfacht. Mit dieſer ſeiner Fähigkeit, ſich den Bedürfniſſen des praktiſchen Lebens anzubequemen, ſteht der Rococoſtil geradezu unübertroffen da.

Es iſt begreiflich, daſs eine ſo durchgreifende Neuerung nicht mit einem Sprunge gemacht wurde. Schon oben (S. 326) habe ich von der Oppoſition geſprochen, welche der Stil Louis XIV. in den letzten Lebensjahren des Königs in Paris ſelbſt fand. *G. M. Oppenort,* Sohn eines Ebeniſten, ſchon vor 1710 durch ſeine aus Rom datirten Publikationen bekannt und von Einfluſs, wurde

288 & 289] Zimmerdekorationen, entworfen und ausgeführt von Kayſer & v. Groſsheim in Berlin.

von dem kunſtſinnigen Philippe Duc d'Orléans ſehr begünſtigt und, als dieſer die *Regentſchaft* für den 5-jährigen Louis XV. übernahm, zum Hofdekorateur und Baudirektor ernannt. Das war 1715; von da bis zum Tode des Herzogs und Ende der Regentſchaft 1723 und wohl noch darüber hinaus war Oppenort en vogue. Seine ausgeführten Werke und Entwürfe, welche den Uebergangsſtil der »Regence« recht eigentlich kennzeichnen, haben ſchon zu ſeinen Lebzeiten die widerſprechendſten Beurtheilungen erfahren; die Einen meinten, er habe die »wahre Antike« (!) erneuert, die Anderen ſchrieben ihm den totalen »Verfall« der Baukunſt zu. Die Wahrheit iſt, daſs Oppenort, deſſen erſte Entwürfe man noch für ſpätere Arbeiten Berain's halten könnte, die ſtruktiven Barockformen immer mehr abſchwächte, das Säulen- und Pilaſterweſen beſchränkte und den

290] Sitzmöbel aus dem Atelier des Peter Paul Rubens.

leicht und freigeſchwungenen Naturmotiven vor dem feſten Bandwerk den Vorzug gab. Unter ſeiner Hand verſchwanden die ſchwerfälligen Kamin- und Thürbekrönungen; die Wandeintheilungen blieben zwar geradlinig und rechtwinkelig, aber innerhalb der leichten äuſseren Umrahmungen brachte er noch zierlichere, von jeder Ueberladung freie Encadrements an. Die ſchlanken Schilf- und Palmenſtäbe, die geflügelten Maskarons, die gezackte Muſchelſchale u. a. gehören ſchon zu ſeinen Lieblingsornamenten, aber er wendet ſie nur beſcheiden an und wahrt überall die Symmetrie.

Von der gröſsten Wichtigkeit war das faſt gleichzeitige Auftreten des berühmten *Antoine Watteau* (geb. 1684). Hatte ſchon ſein Lehrer *Claude Gillot* die unruhigen Grotesken-Panneaux Berain's durch feinere, geſchloſſenere Kompoſitionen erſetzt, ſo wurde nun Watteau der einfluſsreiche Schöpfer einer ganz neuen Dekorationsmalerei. Die Pariſer Damen waren ſo ſehr von dem »peintre des fêtes galantes du Roy« begeiſtert, daſs ſie ſich à la Watteau putzten — denn die phantaſtiſch- maleriſchen Koſtüme, die wir auf ſeinen Bildern ſehen, waren ſeine Erfindung. Seine überaus zahlreichen Gemälde wurden überdies durch den Kupferſtich allenthalben verbreitet und machten für ſeine Moden Propaganda. Gewiſs dürfen wir in ihm auch den geiſtigen Schöpfer jener deutſchen (Dresdener, Nymphenburger etc.) Porzellanfiguren ſehen, von denen Juſti ſagt: »In dieſer niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt haben wir das einheimiſche Gewächs, zu dem ſich die exotiſche Kunſtpflanze akklimatiſirte. Für dieſe artigen, munteren, graziöſen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz iſt, war die menſchliche Gröſse offenbar viel zu plump; der weiſse Marmor*)

*) Uebrigens ſind gerade auch die *weiſsen*, d. h. nicht bemalten, Porzellanfiguren jener Zeit von beſonderem Reiz! Namentlich die Nymphenburger Tänzer und Tänzerinnen, deren graziöſe Bewegungen erſt durch die weiſse Farbe ganz rein zur Geltung kommen.

In terris quicquid ſudat, quod defluit astris
Quicquid in æquoreis velificatur aquis,
Irrequieta mihi ſine fine hæc cuncta laborant
Jure igitur ſenſuum Rex, hominumque vocor.

GVSTVS
LE GOVST

Que le Goûſt ſans l'Excez a d'honneſtes appas:
Que Nature ſe plaiſt aux choſes raiſonnables:
Et qu'elle monſtre bien que le luxe des tables
Nous fait mourir de faim au milieu du repas.

291] Interieur in einem vornehmen franzöſiſchen Hauſe um 1635. Nach Abr. de Boſſe.

292] Petroleumlampe; entworfen von Herm. Kellner.

war nichts für ſie, wohl aber die vornehm blaſsen, geſchmackvoll harmoniſchen Farben dieſer feinen Erde mit ihrer ſchimmernden, durchſcheinenden Oberfläche«. Als der geniale Maler des Schäferſtils 1721, erſt 37 Jahre alt, in Folge ſeiner aufreibenden Thätigkeit ſtarb, da waren die letzten barocken Anklänge ſchon verblaſst; und nicht bloſs in Paris, ſondern auch in Dresden, München u. ſ. w. ſchickte man ſich an, dem neuen Stil ſeine Huldigungen darzubringen.

Fünfzig Jahre ſpäter, als man auf die Leiſtungen des Rococo (der *Name* iſt übrigens erſt in unſerem Jahrhundert aufgekommen) ſchon geringſchätzig herabſah, hat ein Franzoſe die Meinung ausgeſprochen, daſs die ſpielenden Ornamente jenes Stiles wohl dazu geeignet geweſen ſeien, Jedermann »ohne groſse Koſten zum Architekten zu machen«. Das iſt doch nicht richtig. Denn erſtens waren die Bauten ſelbſt trotz ihrer vereinfachten Façaden gar nicht ſo einfach, wenn ſie irgendwie höheren geſellſchaftlichen Anſprüchen genügen ſollten; namentlich wenn ein groſses Treppenhaus, ein runder Kuppelſaal u. dgl. anzubringen war. Was aber die Ornamentik anbelangt, ſo kennen wir heute, wo man ſich in ernſtlicher Imitation verſucht hat,*) ihre Schwierigkeiten; mag es ſich um Malerei oder Plaſtik handeln — ohne beſondere Begabung und guten Geſchmack iſt hier nichts Erfreuliches zu leiſten. Thatſächlich waren denn auch ſchon in der Zeit diejenigen Ornamentiker, welche eine wirklich »künſtleriſche Handſchrift« ſchrieben, ſehr geſucht und anerkannt. Die Detailforſchung der Kunſtgeſchichte der Rococozeit iſt noch nicht ſo weit fortgeſchritten, daſs wir die Schöpfer des Beſten von dem, was noch erhalten iſt, genau bezeichnen könnten. Wohl ſind uns die Namen der Architekten und Zeichner bekannt, welche ihre Entwürfe durch den Kupferſtich verbreiteten: Die *Rob. de Cotte, Nic. Pineau, Le Roux, Briſeux, La Joue, Huquier, Meiſſonnier,*

*) Ich meine die Imitation allerneueſten Datums (München, Berlin). Schon 1840—60 hat man »in Rococo gemacht«, es aber nur zu den geſchweiften Stuhlbeinen und Kanapeelehnen gebracht. Die Ornamente vermied man gern, was man aber damals hierin leiſtete, iſt einfach abſcheuliche Karrikatur.

293] Ofen im Germanifchen Mufeum, um 1630.

Cuvilliés père, Blondel, Eifen, Babel u. a.; die Deutfchen *Habermann, Götz, Klauber, Hoppenhaupt, Wachsmuth, Meil, Nilfon* u. a. Und ebenfo wiffen wir die Namen der Baumeifter der bedeutendften Rococofchlöffer; aber die wirklich ausführenden Maler, Bildhauer, Stuckatoren find nur erft zum Theil bekannt. Ich nenne hier eine Reihe der intereffanteften deutfchen Bauten mit gut erhaltenen Dekorationen aus den Jahren 1720—70: Das Potsdamer Stadtfchlofs, Sansfouci, ferner das Charlottenburger Schlofs, lauter Bauten von Georg v. Knobelsdorf mit Dekorationen von den beiden Hoppenhaupt u. a.; das neue Palais bei Potsdam (fehr fpät), erbaut von Joh. Büring; das Japanifche Palais in Dresden, von De Bodt, ferner das Kurländifche Palais und das alte Galeriegebäude zu Dresden (Rahmenwerk: Deibel); Schlofs Wilhelmsthal bei Kaffel; Schlofs Brühl am Rhein, entworfen von Rob. de Cotte, erbaut von Leveillé, mit Dekorationen namentlich von Graff und Stuber aus München, Heydeloff aus Mainz etc.;*) Schlofs Benrath bei Düffeldorf, erbaut von Nic. de Pigage (fehr fpät); die prachtvollen Schlöffer zu Würzburg und Bruchfal, beide erbaut von Joh. Balth. Neumann, in erfterem die berühmten

*) Vgl. die fehr dankenswerthe Publikation: »Das kgl. Schlofs zu Brühl am Rhein« von Hofphot. *H. Rieckwaldt* in Berlin, mit hiftor. Text von *A. Dohme*. Brühl wurde vom Kurfürften Clemens Auguft erbaut.

Gemälde von Tiepolo; das alte Schloſs zu Karlsruhe, endlich die brillanten Bauten in und bei München: Innendekorationen in der Kgl. Reſidenz, das Reſidenztheater, Nymphenburg, insbeſondere die Amalienburg im Nymphenburger Park, ſämmtlich nach Entwürfen von François Cuvilliés, aber groſsentheils von einheimiſchen Kräften ausgeführt.*) Aber auch an anderen deutſchen Fürſtenſitzen, ſowie in Wien, Prag, in unzähligen Kirchen (Ettal!) finden ſich wohlerhaltene Rococodekorationen in Maſſe — ihre Beſchreibung und Geſchichte ſoll erſt noch verfaſst werden.

294] Wenzel Hollar, die Klavierſpielerin (um 1635).

Es iſt zweifellos, daſs die Franzoſen in der Erfindung und Durchbildung des Rococo den Deutſchen vorangegangen ſind; erſchien doch noch 1719—20 *Joh. Jac. Schübler's* Perſpektiva im Gewande des blühendſten Barockſtils. Aber gegen 1730 war man auch in Deutſchland vollkommen »au fait«. Von dem ſo reizvollen *Regence-* oder *Uebergangsſtil* iſt bei uns nicht viel zu finden, es ſei denn in den früheren Partien von Brühl oder des Würzburger Schloſſes oder in den noch unter Auguſt dem Starken in Dresden ausgeführten Bauten.

Das *ſpezifiſche Ornament* des Rococo iſt ein ebenſo merkwürdiges als originelles Gemiſch von natürlichen Motiven. Den Kern bildet ein gewiſſermaſsen ſtruktiver, gerader oder gebogener Stab, eine Pflanzenrippe, aus welcher Blätter und Blumen hervorbrechen oder um welche ſich vielgeſtaltige, muſchel- und rindenartige Gebilde kryſtalliniſch anlehnen. Hier ſind die natürlichen Vorbilder noch genau zu erkennen, dort ſind ſie zu einem neuen Gewächs zuſammengeſchweiſst, das dennoch den Eindruck eines natürlich Gewordenen macht. Akanthus, Schilf und Palme, Endivie, Stangenlauch, Lattich und anderes »Gemüſe« finden wir neben Vogel- und Fledermausflügeln, verknorpelte Weidenbaumrinden neben Klapp-, Spiral- und Stachelmuſcheln, deren Ausladungen oft an Flammen, Meereswellen, Fiſchfloſſen, Tropfſtein- und Eiszacken erinnern. Jeder Meiſter, jeder Stuckator hat ſeine Eigenart, eine genaue Beſchreibung des üppigen Lebens iſt ſchier unmöglich. Gerne ſchlieſse ich mich der Darſtellung

*) Das Schloſs zu Schleiſsheim und das Bankgebäude zu München gehören dem ſpäteſten Barockſtil an (1704—15).

295] Französisches Interieur um 1640, nach Abr. de Bosse.

296] Fufsfchemel von L. Meggendorfer.

Alb. von Zahn's an, welcher zum erften Male den fchwierigen Verfuch*) gemacht hat, eine Analyfe diefes komplizirten Ornamentwerkes zu geben; nur meine ich, dafs er dabei allzu einfeitig die ftarkgerippten Bilderrahmen *Jofeph Deibel's* (eines Schülers des Münchener Hofbildhauers *Kugler*) im Auge gehabt hat, welche jetzt noch in der Dresdener Gallerie zu fehen find (Arbeiten *nach* 1735). Die auffteigenden und kühn ausgebreiteten Palmenbüfchel, die Eichen- und Lorbeerzweige, die Rofenguirlanden, die reizenden naturaliftifch durchgeführten Embleme des Jäger-, Fifcher- und Schäferlebens fpielen neben den mufchel- und rindenartigen, überhaupt neben den »gekneteten« und »gewulfteten« Ornamenten eine ungleich gröfsere Rolle.

Im Uebrigen ift es rathfam, der Sache in natura auf den Leib zu rücken, oder doch wenigftens die Abbildungen und Entwürfe (deren mein »Formenfchatz« viele enthält) fleifsig zu ftudieren. Man wird dann auch finden, dafs Prinz Rococo in feiner Jugend ein fehr artiger, durchaus nicht extravaganter Herr gewefen ift, und fich namentlich an den Wänden eines regelmäfsigen Lebenswandels befleifsigt hat. Wirklich laffen die Wanddekorationen, welche etwa 1720—30 ausgeführt oder entworfen wurden, an Symmetrie kaum etwas zu wünfchen übrig: das Ranken- und Mufchelwerk findet fich in befcheidenen

*) In der, Anmerkung S. 333 zitirten Abhandlung heifst es: »Schon bei Berain (vgl. S. 323) erkennt man die Rückficht auf die ftiliftifchen Bedingungen der überaus in Anfpruch genommenen Stuckatur: das Freihandmodelliren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf dem frifchen Kalkftuck, der Profilfchablone (Leier) zum Ziehen der geradlinigen und in regelmäfsigen Kurven laufenden Profilleiften. Man braucht fich diefe eigenthümliche Kombination von Bandwerk mit Rollen und angefetzten Akanthusausläufern, fich kreuzenden Rankenftücken mit angefetzten Flügeln etc. nur etwas in's Schwanken gerathend zu denken, um die Hauptlinien für das Schnörkel- und das »allerliebfte Mufchelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath förmlich werden kann« (Winckelmann's Worte) als vorhanden zu erkennen. In der Weife aber, wie diefes Mufchelwerk fich im Detail mit der wunderlichften Bizarrerie und Konfequenz zugleich ausbildet, erkennt man den für die Wirkung in Stuck erfindenden Dekorateur. Die bis dahin immer entweder ftruktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen, Blätter, Blumen und fonftige Motive auf der anderen Seite, verfchmelzen in ein neues »ornamentales Gewächs«, welches von feinem plaftifch-duktilen, breiartigen und erhärtenden Stoffe, die Textur der im Wachsthum erhärtenden Mufchelfchale, vom Ornament des Barockftils (?) die Verfchränkung der einzelnen Stücke zufammengehöriger Verzierungen annimmt. Die Spiralbandrolle mit der in entgegengefetzter Bewegung anwachfenden Ranke wird zum abgeftumpften gebogenen Endknopf eines gefchwungenen Rundftabes deffen Profil nach einer Seite der ganzen Länge nach in eine konkave, gerippte Schale oder Rinde auswächft, die theils wie Stachelmufcheln in fpitze Zacken und fledermausflügelartige Konturen, meift mit länglich ovalen Löchern zwifchen den Rippen oder Nerven, ausläuft, theils akanthusartig ausgezackt und umgefchlagen wird, theils in einem dem gefchweiften »Aufsen- und Innengrat« annähernd parallelen fchwächeren Wulft fich umwickelt. Ganz fo wie im Stuck (oder der Porzellanmaffe) ein weiches Stück an das andere angeklebt fefthält, reiht fich ein gebogenes Stück an das andere, und fo bilden die Hauptlinien, fobald die geraden Rahmenftücke verlaffen werden, unaufhörlich jene »Contours à l'S«, in denen namentlich Meiffonnier feine Stärke fuchte. Beinahe von felber führt diefe Bildung zum Verlaffen der Symmetrie«.

297 & 298] Entwürfe zu einem Bett mit Baldachin von Rud. Seitz. Ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

Bündeln in der Mitte und an den Enden der Lifenen wie der Rundftäbe, welche Spiegel, Bilder und Thüren einfaffen; von den fogenannten »Contours à l'S«, welche dadurch entftehen, dafs zwei fich begegnende Ranken nach entgegengefetzter Richtung umbiegen (ↄc), fowie von den mufchelartigen Kartufchen wird mäfsiger Gebrauch gemacht, — ja manche diefer frühen Leiftungen haben in ihrer fymmetrifchen Einfachheit etwas Hartes und Trockenes. (Ich bitte, weiter unten z. B. die Kamindekoration von Brifeux zu vergleichen.) Die vermehrte Lebensluft begann am Plafond — natürlich, weil die Stuckatoren mit ihrem weichen Brei und die Maler mit ihren Farben flotter umfpringen konnten, als die Schnitzer mit ihrem harten Holz. Auf manche Partien, z. B. den Marmorkamin, ift das *unregelmäfsige* Schnörkelwerk überhaupt niemals oder nur ganz ausnahmsweife übergegangen. Aber auch nun (etwa 1730—40) find es noch nicht die ftruktiven Linienzüge und die Hauptmaffen der Ornamente, fondern

299] Gewebte Bordüre, nach einem Mufter um 1640 imitirt von Giani in Wien.

nur die *Details* der letzteren, welche rechts und links andere, immer noch zierliche und gefchmackvolle Geftalten annehmen. Das vielfeitige Verfchieben der Schwerpunkte, das gleichfam trunkene Schwanken des Aufbaues der Ornamentmaffen, das »Auflöfen des Pegmas in feine flüffigen Elemente«, wie Semper fagt, alles das tritt erft nach 1740 ein. Da begegnen wir denn wohl an den Wänden grofsen baumrindenartigen Wulften mit kraterförmigen Löchern oder fliegenden Flammen, oder Felfengrotten und gefrorenen Cascaden. Weil aber diefe Uebertreibungen mit der Grundidee des Rococo, wie ich fie S. 336 dargelegt habe, eigentlich nichts zu thun haben, und weil fich die bizarre Anordnung der Ornamente wohl mit dem Grottenbau vergleichen läfst, fo geben wir ihnen den befonderen Namen *Rocaille-* oder *Grottenftil.* Auch diefe Wendung hat die Dekoration in Frankreich genommen; derfelbe *Juft-Aurèle Meiffonnier*, ein gelernter Goldfchmiedmodelleur, fpäter »peintre, fculpteur, architecte et deffinateur de la Chambre et du Cabinet du Roy«, der als Dreifsigjähriger bereits um 1723 durch feine reizenden Entwürfe zu Tabaksdofen, Stockgriffen und Leuchtern den ornamentalen Esprit des neuen Stils in die metallifchen Kleinkünfte einführte (vielleicht früher als der analoge Vorgang beim Meiffener Porzellan fich vollzog), und der dann um 1735 mit feinen reichen Tafelauffätzen in Silber und feinen Zimmerdekorationen an der Grenze des bon goût angekommen war, er hat auch die unfymmetrifchen Spiegelrahmen, die fchwankenden Tifchbeine und die breitausladenden Rindenwulfte aufgebracht. Einmal

300] Gewebte Bordüre im Stile Louis XIII., Seidee auf Sammet, von Roudillon in Paris.

301] Partie aus einem niederländiſchen Zimmer um 1630. (Adr. v. d. Venne.)

im Zuge wurden die Grottenbildungen immer kühner und wuchtiger, bis endlich der heitere *J. E. Nilſon* in Augsburg etwa von 1750 ab ſie zum eigenen Kartuſchenſtil (den Bandornamenten der Niederländer um 1580 und den Ohrlappen um 1650 nicht unähnlich) ausbildete. Ich werde darauf noch zurückkommen.

Wenn man einmal die verſchiedenen Phaſen des Regence-, Rococo- und Rocailleſtiles und die Lieblingsmotive der einzelnen Dekorateure zu unterſcheiden gelernt hat, dann iſt es nicht mehr ſchwer, auch in den erhaltenen Arbeiten das Charakteriſtiſche herauszufinden. In manchen Bauten, deren Dekoration zwanzig Jahre und länger dauerte, können wir deutlich von Zimmer zu Zimmer die Wandlungen des Geſchmackes erkennen. Man wird den groſsen Unterſchied bemerken, der z. B. zwiſchen den vorwiegend muſchelförmigen Ornamenten

302 & 303] Wafferbehälter im Kameralamte zu Ulm. (Nach Theyer in Seemann's D. Renaiffance.)

Bruchfals und den endivienartigen Gebilden Münchens (eigentlich Cuvilliés'), dann wieder zwifchen den kühn gebogenen Palmenbüfcheln des Potsdamer Stadtfchloffes und den Tropfftein- und Eiszacken im Neuen Palais befteht. Aber es wäre falfch, die eine oder andere Weife lediglich wegen der *Tendenz* ihrer Formengebung zu verurtheilen; in der Hand wirklicher Künftler ift hier felbft bei anfcheinender Verirrung Reizvolles gefchaffen worden — und der Reiz der künftlerifchen Mache ift es ja vorwiegend, der uns an diefe originellen Gebilde feffelt, *ohne* welchen felbft die ftiliftifch reinfte Abficht zur widerlichen Karrikatur wird. Da diefe ganze Dekoration auf den Eindruck graziöfer Natürlichkeit abzielt, da es ihr nur auf natürliche Flächenbelebung ankommt, fo ift eigentlich die Wahl der Motive Nebenfache. Wenn daher z. B. Zahn die Dekorationen Cuvilliés'*) nur deshalb verwirft, weil er feine »unruhigen, ftachlichen, zerriffenen Diftelblätter« (?) unfchön findet, fo begreife ich das nicht; die künftlerifche Vortragsweife diefes Meifters und feiner Modelleure finde ich geradezu bewunderungswürdig. Aufserdem bitte ich z. B. die Kuppel im runden Saal der Amalienburg zu betrachten: hier, wo die glänzendften Naturgebilde ihr neckifches Spiel treiben, wird man überhaupt umfonft nach »fpezififchen« Ornamenten fuchen.

Die Dekorationsmalerei hielt ungefähr gleichen Schritt mit der Entwickelung der Ornamentik. Bis etwa 1735 hielt der Einflufs des verftorbenen Watteau nach, deffen fublime zarte Farbengebungen dem gefammten Kunftgewerbe mafsgebend geworden waren. Die fchillernden grünen und rothen Gewänder, die fein geftimmten Hintergründe paffen vortrefflich zu den hellen Wänden und Thüren, welche nun die fchwarzen und dunklen Stoffe abgelegt haben und vorwiegend vergoldete Ornamente auf weifsem, wohl auch filberne Ornamente auf hellblauem Grund zeigen. Die Anftriche gefchehen theils in

---

*) Zahn fpricht von den Arbeiten von Cuvilliés »Vater und Sohn«; der letztere aber, der um 1770 in Kupfer geftochen hat, kommt bei den Münchener Arbeiten aus der Rococozeit gar nicht in Betracht.

304] Tiſch und Stühle, um 1630—40; aus Reiber's »Art pour Tous“.

Oel-, theils in Leimfarben;*) es ſcheint mir aber, daſs gerade die letzteren das Glanzgold mehr zu heben geeignet ſind, wie denn die ganze lichte Behandlung mehr den Stempel der Aquarell- als der Oelmalerei trägt. In der Amalienburg erſcheint die reiche Verſilberung in einzelnen Räumen auf lichtblauem, in anderen auf bräunlichgelbem Leimgrund. In Wilhelmsthal bewegen ſich auf dem weiſsen Grunde neben den vergoldeten plaſtiſchen Ornamenten zierliche Blumenranken in natürlicher Buntfarbigkeit. Der letzte groſse Dekorationsmaler dieſes fürſtlichen Prunkſtils iſt *François Boucher,* der namentlich von 1740—60 durch

*) Auf einem Ornamentſtich von *J. B. Le Roux* (um 1730) ſindet ſich folgende intereſſante Erklärung: »Les lambris se font préſentement à grands panneaux de bois de chêne ornés de cadres ou de simples moulures. On peint les lambris en blanc à l'huile, et plus ordinairement à détempre, pour épargner la dépense et pour éviter la mauvaise odeur. Le blanc rend les lieux plus clairs, plus propres et plus frais; on dore les ornements et moulures pour une plus grande richeſſe. Quand on ne veut pas peindre le bois, on y met deux couches de vernis à l'esprit de vin, après paſſé deux encollures de colle de gants. On orne les lambris, au-deſſus de l'appuy, de glaces d'une ou plusieurs pièces«. Aehnliche Anweiſungen auf Blättern von *Pineau* (um 1725), reproduzirt in meinem »Formenſchatz« 1883, Tafel 115—117. Auch hier wird von »weiſsem oder (!) mit Firniſs angeſtrichenem Getäfel« geſprochen. Unter dem Weiſs ſchlechtweg iſt wohl weiſse Leimfarbe zu verſtehen.

feine Vorliebe für Grotten mit badenden Nymphen und anderem heimlich (auf feinen Bildern freilich öffentlich!) fündigendem Gelichter nicht wenig zum Anfehen der Rocailles beigetragen hat. Dafs der Hofmaler eines Louis XV. auch als Künftler kein Tugendapoftel fein konnte, leuchtet ein; ohne uns aber für ihn zu begeiftern, müffen wir doch anerkennen, dafs feine Engel in Wolken, feine Kaskaden etc. reizende Motive enthalten. Er will in und mit feiner Zeit verftanden fein. Ein näheres Eingehen auf die Malerei des Rococo- und Rocailleftils würde hier zu weit führen; an eleganter, graziöfer Vortragsweife, ja auch an grandiofen Konzeptionen (Tiepolo!), an finnenberaufchendem malerifchem Schmuck ift in der ganzen Periode Aufserordentliches geleiftet worden, in Paläften wie in Kirchen. Ich will nur noch bemerken, dafs es auch nicht an einer *bürgerlichen* Malerei gefehlt hat, welche fich in Farben, Sujets und Naturauffaflung mehr den Niederländern älteren und neueren Datums näherten und von denen namentlich Greuze und Chardin fich grofser Beliebtheit erfreuten. Wenn irgend etwas, fo beweift uns diefe Thatfache, dafs die Zeit auch in Sachen der Kunftpflege nicht blofs von den leichtfertigen Allüren des franzöfifchen Hofes beherrfcht war.

Diefes ftarke, fichere Hervortreten bürgerlicher Neigungen macht fich aber auch in der übrigen Dekoration und namentlich im Meublement bemerkbar. Begünftigt wurde dies fchon dadurch, dafs auch die fürftlichen Einrichtungen fortfuhren (vgl. S. 326), die frühere protzige Ueberladung mit koftbaren und fchweren Stoffen, mit Vergoldungen und Metallapplikationen abzuftreifen; wenn noch kurz vorher ganze Panneaux und Kommoden von oben bis unten, auch an breiteren Flächen, vergoldet erfchienen, fo befchränkte man fich jetzt auf vergoldetes Ornamentwerk. Die Möbel und Geräthe felbft nahmen noch einfachere, mehr dem praktifchen Gebrauch fich anbequemende Formen an, Tifche und Seffel hatten nun elegant gefchwungene Füfse, an die Stelle der oft lächerlich gefpreizten, hochlehnigen Stühle und Kanapees traten gefchmackvolle Tabourets, Armfeffel, Sophas und Ottomanen. Auch die Tapezierarbeit mufste ihre lediglich auf Stoffverfchwendung eingerichteten unnatürlichen Draperien gegen einfachere, faft fchlichte Mittel vertaufchen; an den Portièren z. B. wurden die Lambrequins abgefchafft, die Fenftergardine beftand oft nur aus einem einzigen glatten Stück Linnen oder Seide, das fich beim Aufziehen oben in Falten legte, und auch die Drapirung des Bettes wurde einfacher. Gegenüber dem Genre »Boulle«, welches indeffen den neuen Formen noch immer gerecht zu werden

305] Kleine Standuhr aus Bronce, ſtark vergoldet,
im Geſchmacke der deutſchen Spätrenaiſſance.
Halbe Gröſse. Ausgef. v. Jagemann in München.

306] Geſchnitzter Barock-Spiegelrahmen, ausgeführt von Mutter in München.

verſtand, kamen auch in Frankreich die Holzeinlagen zu vermehrtem Anſehen. Schon der Regenceſtil hat mit ſeinen ciſelirten und vergoldeten Broncebeſchlägen an naturholzfarbigen (in Wachs polirten) Kommoden Muſtergiltiges geſchaffen. Die fein geſchnitzten Stuhlgeſtelle aus Eichen- oder Nuſsbaumholz, die einge-

307 & 308] Nachttifch und Kinderftuhl, von Seitz & Seidl in München.

legten Tifche mit Buchsmafern etc., die gefchnitzten Gueridons, Konfolen vervollftändigen diefes Inventar. Dafs in einer Dekoration, wo nahezu alles Holzwerk in feiner Naturfarbe erfcheint, auch eine gefunde Polychromie aufkommen kann, ift felbftverftändlich. Das Bürgerhaus hat von diefem theilweifen Entgegenkommen der fürftlichen Dekoration den ausgiebigften Gebrauch gemacht. (Vgl. S. 126.) Man brauchte nur die Metallbefchläge und figürlichen Einlagen, die Chinoiferien und Atlasftoffe wegzulaffen.

In Deutfchland, wo man zuerft nicht die ausgeführten Dekorationen des neuen Prachtftils, fondern nur die Kupferftiche der Parifer Meifter zu Geficht bekam,*) entftanden aus den empfangenen Anregungen zum Theil originelle Gebilde, fo dafs wir wirklich auch von einem *deutfchen* bürgerlichen Rococo reden können. Am deutlichften fpricht für die deutfche Originalität die Art und Weife, wie man, namentlich in Süddeutfchland und Tirol, den *Ofen* den Grundfätzen des neuen Stiles gemäfs umbildete. Schon hierdurch und durch unfere flotte Porzellanmanufaktur hat fich die deutfche Rococo-Dekoration ebenbürtig neben die franzöfifche geftellt. Ganz befonders Muftergiltiges leiftete der neue Stil auch bei uns in den Metallgeräthen und Gefäffen, auch in den keramifchen, — Theefervice, Suppenfchüffeln, Leuchtern, Kronleuchtern etc. Einzelne diefer durchaus freien, fchwungvollen Bildungen — man denke nur an die Blätter und Blumen der fchmiedeeifernen Gitter! — erinnern fogar vielfach an das naturaliftifche Rankenwerk der fpäteften Gothik. Hier wie dort entftand *Neues aus blofser Natürlichkeit.* Aber freilich konnten fo erfreuliche Leiftungen nur aus künftlerifch gefchulten Händen hervorgehen, nur erfunden werden von Menfchen, welche im Vollbefitze hoher technifcher Fertigkeiten waren.

*) Sehr fchwungvoll wurde damals der Nachftich und Nachdruck franzöfifcher Kupferftiche in Augsburg betrieben. Wir dürfen diefe Gepflogenheit nicht nach unferen heutigen Rechtsbegriffen beurtheilen; die Nachbildung war, wenn fie nicht durch Privilegien verpönt war, durchaus geachtet. Das deutfche Kunftgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts aber hat den fleifsigen Augsburger Nachftechern viel zu verdanken.

309] Wohnzimmer, deutſche Spätrenaiſſance. Komponirt vom Herausgeber.

Jeder Rauſch hat ſein Ende; bei dem Feuereifer, mit dem die Entwickelung der neuen, noch nie dageweſenen Formenwelt betrieben wurde, iſt es erklärlich, daſs man bald auf einem Punkte ankam, wo die Erfindung weiterer Variationen nur noch auf Koſten des guten Geſchmackes möglich war. Die tollen Architekturwitze Meiſſonnier's, in denen tempelartige Grottenbauten mit geſchweiften Pfeilern wie trunken — freilich nur in effigie — aufmarſchiren, muſsten den Spott aller ernſten Leute hervorrufen. In Italien, wo man das Rococo überhaupt nur als ein Anhängſel der barocken Baukunſt aufgefaſst hatte,*) regte ſich wieder der Ruinenkultus, den Anregungen der Fontana und Juvara aber folgten ſeit 1741 die groſsartigen Darſtellungen *Piraneſi's*, welche in der ganzen gebildeten Welt die alte und doch ewig junge Sehnſucht nach der Antike auf's Neue hervorriefen. Das erſte franzöſiſche Echo bilden wohl die geiſtreichen Vaſen von *J. Saly*, 1746 erſchienen.**) Da kam das groſse archäologiſche Ereigniſs

*) Dem Rococo iſt es in Italien ähnlich ergangen, wie ehemals der Gothik — es wurde nicht in ſeinem *inneren Weſen* erfaſst, nur mit dem Unterſchiede, daſs die Gothik ein Bauſtil, das Rococo aber ein Ornamentſtil iſt. Die meiſten Rococodekorationen Italiens haben durch ihre Vermiſchung mit barocken Elementen etwas Schwerfälliges, dagegen zeichnen ſich die Stuckaturen und Schnitzereien der Periode ſehr häufig durch eine groſsartige Virtuoſität der Technik aus. Italiener waren auch in Frankreich und Deutſchland vielfach beſchäftigt. Ich beſitze zwei kleine vergoldete italieniſche Holzrahmen mit barocker Struktur und Roccailleornamenten, welche als elegante techniſche Kunſtſtücke von keiner franzöſiſchen Arbeit übertroffen werden. (Vgl. »Formenſchatz« 1883 No. 14).

**) Vgl. »Formenſchatz« 1885 und 1886.

des Jahres 1748: die Entdeckung von Pompeji und Herculanum. Schon 1750 fehen wir den armen Prinzen Rococo in Paris auf der Deroute: Man wollte wieder antikifiren, fofort, um jeden Preis. Die grofse Architektur geht voran: 1754 plant Soufflot das Pantheon, felbft am franzöfifchen Hofe wird das Römifche en vogue, faft gleichzeitig auch in Dresden, wo die neue Richtung an dem kunftfinnigen Auguft III. einen begeifterten Befchützer fand. Auf den Theatern beider Orte wurden römifche Requifiten eingeführt. In Deutfchland, wo Sandrart's »Akademie« (edirt um 1670, mit römifchen Ruinen etc.) noch nicht vergeffen war, nahm durch das Auftreten von Leffing, Klopftock, Winckelmann u. a. gegen Ende der Fünfziger-Jahre das gefammte Geiftesleben eine antikifirende Richtung an; fchon 1759 verbot der Letztgenannte feinem Verleger, feine Bücher mit den herkömmlichen Schnörkeln zu fchmücken.

Diefes plötzliche »Wiederbefinnen« auf die Antike hatte eigenthümliche, durchaus nicht überall gleiche Folgen. Wichtig war der Umftand, dafs den nächften *künftlerifchen* Anlafs die halb realiftifch-, halb phantaftifch-malerifchen Anfichten Piranefi's u. a. gegeben hatten. Hier erfcheinen die grotesk durcheinander gewürfelten, faft immer zerbrochenen oder doch vom Zahne der Zeit angefreffenen Säulenfchäfte, Kapitäle, Sarkophage etc. mit Moos überzogen und von Unkraut überwuchert. Auch die fentimental-reflektirende, dabei aber von keiner religiöfen Begeifterung geleitete Denkweife der Enzyklopädiften begünftigt die »ruinenhafte« Auffaffung der Antike. Ift es ein Wunder, dafs die naturaliftifchen Ornamente des Rocailleftiles fich mit den Epheuranken Piranefi's vermifchten, und dafs man das neue Kunftprodukt für die reine, ächte Antike hielt? Ift es ein Wunder, dafs man aus den verführerifchen Grotten des Schäferftils nicht fofort den rechten Weg zu einer neuen »Wiedergeburt« fand? Die ganze damalige Bekehrung zur Antike möchte ich vergleichen mit dem Entfchluffe einer fchönen Sünderin, in's Klofter zu gehen. Wirklich waren es mehr künftlerifche Entfagung und Kafteiung, als freudvolles Frühlingserwachen. Wie himmelweit verfchieden war *diefe,* archäologifch und fchöngeiftig angekränkelte Renaiffance von jener des Cinquecento, welche letztere man nun — und das ift fehr charakteriftifch — ab und zu fogar als einen Irrgang verwarf. Im »englifchen Garten« (übrigens eine der beften Errungenfchaften des Zopfftils) die abgebrochene Säule mit den traurig hängenden Guirlanden, auf einem Medaillon die affektirt gereimte Einladung an den müden Wanderer, fich im Schatten der Trauerweide über die Unfchuld der Natur zu freuen und nebenbei

310] Französisches Interieur, um 1640. Nach Abr. de Bosse.

311] Wandleuchter, aus Bandeifen, Mitte des 17. Jahrhunderts; kgl. bayer. Nationalmufeum in München.

über die Vergänglichkeit alles Irdifchen nachzudenken, — diefes Kulturbild fpiegelt fich auch im Salon und in der Bürgerftube jener Zeit, wenn auch hier der Uebergang ein langfamerer war, als am franzöfifchen Hofe, wo die Weifsheit und Leere, der pfeudo-antike Trauerkultus, fchon zu Ende der Fünfziger-Jahre fich zum vollendeten »Zopf« ausgebildet hatte.

Mit dem Ausdrucke *»Zopfftil«* *) wollen wir nach dem Vorfchlag A. v. Zahn's — und ich bitte meine verehrten Lefer für die Befeftigung diefes Begriffes Propaganda zu machen — fpeziell die *antikifirenden* Bildungen feit der Mitte des Jahrhunderts etwa bis dahin bezeichnen, wo fich die ganze Richtung zum kalten, herzlofen Cäfarenftil Napoleon's abkühlt, oder, wenn man will, zur ftrengen Linienhoheit eines *Asmus Karftens* abklärt. Die Befchränkung des Namens auf das »Antikifiren« ift auch deshalb wichtig, weil felbft noch bis 1770, namentlich in Deutfchland, nebenbei auch in Rococo und Rocaille fortgearbeitet wurde,**) und zwar meift in einer *Vermengung* mit den neuen antikifirenden Motiven, wobei die letzteren mehr das Struktive, die erfteren mehr das Ornamentale lieferten. Dafs bei einem folchen Mifchmafch an fich unvereinbarer Elemente nicht viel Gefcheidtes herauskommen konnte, ift klar. Das reiche Ornamentwerk des Augsburgers *J. E. Nilfon,* welches vorwiegend in den Jahren 1750—80 entftanden ift und grofsentheils jenen gemifchten Stil für Deutfchland repräfentirt, ift uns denn auch mehr wegen des Humors fympathifch, den der gemüthliche Künftler darin offenbart hat. Nilfon hat die mufchel- und rindenförmigen Placken des Rocailleftils nach und nach in förmliche Kartufchen verwandelt, deren unregelmäfsige Ausladungen fich wie umgebogene Metallbänder um Architekturtheile,

*) »Der Zopf der hängt ihm hinten.« Mit der faft gleichzeitigen Haartracht der Männer, mit dem Zopf- und Gamafchendienft im damaligen Militär hat der Ausdruck nur zufälligen Zufammenhang, man müfste denn eine Beziehung zu den allerdings zopfähnlichen Trauerguirlanden des neuen Stiles finden. Lange Zeit hat man mit »zopfig« und »verzopft« einfach das Gefchmacklofe, Veraltete, nicht mehr Moderne bezeichnet; dann wieder hat man fpeziell alle barocken und Rococobildungen darunter verftanden. Wenn das vielgebrauchte Wort einen Werth haben foll, fo ift eine Befchränkung im obigen Sinne unerläfslich.

**) *Guilmard* (Maîtres ornemaniftes) fagt felbft von der franzöfifchen Thätigkeit der ganzen Periode: «Le ftyle Louis XVI précède l'avénement du roi qui lui a donné fon nom: on le voit poindre entre 1745 et 1750. Depuis cette époque jusqu'en 1770, *il marche parallelement* avec le ftyle Louis XV; cependant beaucoup de maîtres n'abandonnent point ce dernier, tout en produifant des compofitions dans le nouveau goût. Nous aurons foin, afin d'éviter la confufion qui pourrait naître de la coexiftence de deux ftyles, d'indiquer le genre auquel fe rattachent les différentes pièces qu'ils ont compofées«.

312] Velour-Tapete von Ballin in Paris, in halber Gröſse (Imitation eines Stoffes um 1630).

Baumſtrunke und Felſen legen, wohl auch ganz frei als Einfaſſungen für Inſchriften u. dgl. behandelt ſind. Dieſes neue Ornament erinnert, abgeſehen von ſeinem Mangel an Symmetrie, an die Bandrollen vom Ende des 16. Jahrhunderts. Einer anderen Art von Placken begegnen wir in der Holzſkulptur (Bilderrahmen etc.) um 1760—80; dieſelben haben mehr eine molluskenartig wellige Form und erinnern eher an den Ohrwaſchlſtil des 17. Jahrhunderts.

Die erſte Periode des Zopfſtils etwa bis 1770 trägt den Stempel unſicheren Taſtens. Abgeſehen von den unvermeidlichen Guirlanden und ovalen Medaillons wurden namentlich Vaſen und Urnen, mit und ohne Deckel, Opfertiſche, Füllhörner, Mäanderfrieſe mit Vorliebe angewandt. Sonderbarer Weiſe glaubte man ſich in dieſer Zeit ganz beſonders an die griechiſche Antike halten zu ſollen, für welche doch noch weniger tiefes Verſtändniſs vorhanden war, als für die römiſche. Die Herren *Neufforge*, *Delafoſſe*, *Choffart*, *Saint Non* ſind Hauptvertreter dieſer »Schule«; das Paradeſtück derſelben, zugleich vielleicht eine Art Perſifflage, bildet die »Masquerade à la grecque« von *Petitot*, wo Hermen und Karyatiden förmlich in griechiſche Frieſe u. dgl. eingewickelt erſcheinen. Aber auch allerlei chineſiſches Zeug wird kritiklos in die Dekoration verflochten. Während Wände, Thüren und Fenſterbekleidungen in einer faſt öden Schmuckloſigkeit erſcheinen, iſt auch die Bildung des Möblements ſehr unerfreulich. An demſelben Möbel iſt oft die obere Hälfte gradlinig, die untere geſchweift und umgekehrt. An Tiſchen ſind die unſchönen antiken Bocksfüſse beliebt. Selbſt begabte Künſtler bringen es nicht zur Grazie, geſchweige denn zum Humor; auf der ganzen Dekoration laſtet der Alp der Geſchmackloſigkeit.

Ganz anders geſtaltet ſich die Entwickelung kurz vor und nach dem Regierungsantritt des (damals 20-jährigen) *Louis XVI.* im Jahre 1774. Der

plumpe und traurige verwandelt ſich nun in einen feinen und graziöſen Zopf. Es ſcheint mir nur ein Gebot der Billigkeit, den Namen des unglücklichen, gutmüthigen Königs, der ja ſelbſt Kunſthandwerker war, nicht auch mit dem antikiſirenden Miſchmaſch der Fünfziger- und Sechziger-Jahre zu belaſten. Von maſsgebendem Einfluſs war vielleicht auſser der bereits (S. 316) erwähnten neuen Ausgabe von Le Pautre's Werken *Jombert's* »Repertoire des artiſtes« vom Jahre 1765,*) worin gegen ſiebenhundert Entwürfe franzöſiſcher Dekorateure von Du Cerceau bis zu Berain und Le Roux auf's Neue abgedruckt erſcheinen, — gewiſſermaſsen ein »franzöſiſcher Formenſchatz«. Dieſes Zurückgreifen auf die eigene nationale Kunſt der vorausgegangenen zwei Jahrhunderte gab den antikiſirenden Beſtrebungen in Paris einen derartigen Halt und Impuls, daſs ſich unter den Händen zum Theil derſelben Künſtler, welche noch die Schule des Rococo und Rocaille durchgemacht hatten, nun ein ganz neuer — der *franzöſiſche Stil par excellence* entwickeln konnte. Als Meiſter der Ornamentik des Louis XVI.-Stils ſind hauptſächlich zu nennen: *Cauvet, Berthault, Eiſen, Queverdo, Marillier, P. Moreau, Forty, La Londe, Salembier, Ranſon, Huet, Prieur, Delaborde, Desrais, Gravelot* u. a. Schon gegen 1770 ſehen wir die faden Ornamente à la Grecque durch die graziöſen *Arabesken* nahezu verdrängt, welche ſich nun auf Frieſen, Liſenen und Panneaux ausbreiten. Dieſe neuen Arabesken kranken an einer gewiſſen Dünnleibigkeit, das geſchwungene Blattwerk hat mehr Aehnlichkeit mit aneinander gereihten Kornähren, als mit dem maſſigen Akanthus Le Pautre's. Aber in Beweglichkeit und allgemeiner Linienführung folgen ſie den Vorbildern der Renaiſſance, ſpeziell der Meiſter des 17. Jahrhunderts. Das gilt auch von der nun ſehr beliebten Verbindung mit Figürlichem, in den Grotesken, Panneaux, Bekrönungen, wo wir jetzt mit groſser Vorliebe das Familienleben der Faune, Fauninnen und Fäunchen behandelt ſehen. Daſs in der Zeit der Muſenalmanache, wo man ohne gründlichſte Kenntniſs der mythologiſchen chronique ſcandaleuſe kein Buch verſtehen und keine Unterhaltung führen konnte, auch die übrigen antiken Herrſchaften, wie Leda, Ganymed u. dgl. nicht leer ausgingen, iſt ſelbſtverſtändlich. Charakteriſtiſch iſt die faſt regelmäſsige *Verbindung* des *ſymmetriſchen* Rahmenwerks und der *ſtiliſirten* Arabesken mit elegant angeordneten durchaus *naturaliſtiſchen* Blumengewinden und Bouquets. Aehnlichem begegnen wir zwar ab und zu ſchon im 16. Jahrhundert, bei Deutſchen wie Italienern; im Vatikan ſind

*) Dieſes, aus zwei Bänden beſtehende Werk iſt jetzt äuſserſt ſelten; es ſcheint, daſs die groſse Mehrzahl der Exemplare damals in den Ateliers und Werkſtätten förmlich »verbraucht« worden iſt.

313] Aus einem Bilde des Gonzales Coques in der Casseler Gallerie (nach der Radirung von W. Unger).

ganze Laubgänge an die Decken gemalt;*) aber hier erscheint das rein Naturalistische nur wie eine Zugabe. Von den ähnlichen Gebilden des Rococo unterscheidet sich das neue dadurch, daſs dort der Unterschied zwischen Stilisirtem und Natürlichem nicht so groſs ist. Durch jene feine, höchst eigenartige Verbindung aber erhält der Louis XVI.-Stil einen lieblichen Ernst sonder Gleichen.

Bezüglich seiner tektonisch-dekorativen Verhältnisse läſst sich der neue Stil im Allgemeinen als eine Abschwächung der mit dem Barocken schon vermischten Hochrenaissance charakterisiren. Wenn wir uns das Hochrelief Le Pautre's durchweg in ein zartes Basrelief verwandelt denken, so haben wir schon das Wesentliche. Auch Du Cerceau hat, namentlich in seinen Entwürfen zu Möbeln, dem Louis XVI.-Stil vorgearbeitet. Säulen und Halbsäulen werden vermieden, die Kapitäle der kanellirten Pilaster, die Profile der Plafondgesimse und Thüreinfassungen sind flach, werden aber gern mit den antiken Einfassungen, namentlich gewundenen Bändern, ornamentirt. Die alten Fruchtgewinde und Fruchtwulste sind zu massig für diesen Stil. In Bekrönungen und Umrahmungen, bei denen die Medaillonform die häufigste ist, sind Bandschleifen, Füllhorn, Lyra, Vasen, Sonnenglorie, sich schnäbelnde Tauben etc. beliebte

*) Vgl. a. die von *Carlo Lasinio* 1879 herausgegebenen »Ornati«, worin Poccetti's Grotesken nach der fraglichen Richtung vielleicht noch übertrieben sind.

Auszeichnungen. Das gesammte Möbel scheint die spindeligen Formen des antiken Metallstiles annehmen zu wollen; Beine und Leiber von Tischen, Kästen, Stühlen sind schlank und mager, die Friese sind schmal, auf den Schränken laufen die zierlichsten Zwerggalerien. Nun ist zwar der Kern der Möbel selbst nicht von Metall, im Gegentheil, gerade im Louis XVI.-Stil hat die Pariser Schreinerarbeit ihre höchsten Triumphe gefeiert. Wohl aber ist das Holz in den reicheren Arbeiten, und diese sind ja auch für die gewöhnlicheren formbestimmend, mit Metalleinfassungen derart verbunden, dass die letzteren wohl als struktive Stützen gelten können. An den Tischplatten finden wir Kantenleisten, an den Füssen, Führungen und Lehnen der Armstühle Perlenschnüre u. dgl. aus Bronce. Trotzdem macht die Metallapplikation nicht den Eindruck des »Zuviel«. Dasselbe gilt auch von dem Metallschmuck an Gegenständen aus Stein, Tischplatten, Marmorkaminen etc. Die reichste Ornamentation macht hier fast immer einen bescheidenen Eindruck.

Mit der Grazie der Formen hält die Farbengebung gleichen Schritt. Der Louis XVI.-Stil vermeidet ebenso die Eintönigkeit und Leere, wie die auffallenden Kontraste; er verschmäht das naturfrisch Bunte nicht, aber er liebt die feinen, zarten, hellen Stimmungen. Man hat im Kolorit seiner Dekorationen etwas Todesbräutliches finden wollen — ein Gleichniss, das doch wohl mehr durch historische Erinnerungen, als durch objektive Kritik unterstützt wird. Gewiss können wir, wenn wir die verödeten Wohnräume der unglücklichen Marie Antoinette in Trianon betreten, uns des Gedankens an das Schicksal der Königsfamilie nicht erwehren, und auch die deutschen Romane der Sturm- und Drangperiode, Werther's Leiden u. dgl., die schwarzen Silhouetten unserer Urgrosseltern sind dazu geeignet, uns den Stil jener Zeit etwas sentimental angehaucht erscheinen zu lassen. Aber wenn wir von alledem absehen, so finden wir in der Farbe des späteren Zopfstils vielmehr jungfräuliche Frische und Anmuth, ich möchte sagen rosige Backfischunschuld, überschattet von der ehrbaren Ordnung des Pensionats. Jetzt werden zum ersten Male in ausgiebigster Weise die wirklichen Farben der Blumen als solcher dekorativ verwandt, an den Wänden und Möbeln wie im Kostüm. Unvergleichlich reizend sind z. B. die fein gewebten Möbelüberzüge mit Blumenkränzen und Bouquets in den reizendsten Farben. »Ce qu'à nos jardins sont les fleurs, les arts le sont à la vie« (Sinnspruch in einem Encadrement von Berthault). »Wir winden Dir den *Jungfernkranz* mit *veilchenblauer* Seide« — in diesen paar Worten scheint mir, wenn man von dem kleinen Anachronismus absieht, das rechte Motto für die koloristischen Tendenzen der Zeit gegeben: das

314 & 315] Stoffmuſter (um 1630) aus dem kgl. bayer. Nationalmuſeum zu München.

unſchuldig im Verborgenen blühende Veilchen leiht ſeine Farbe der Dekoration des Jungfernkranzes! Der feinere Zopf iſt recht eigentlich ein »Blumenſtil«.

Die Neuerungen, welche nun gemacht wurden, betreffen denn auch das Kolorit faſt mehr noch als die Form. Neben den altgebräuchlichen europäiſchen werden nun auch überſeeiſche Holzarten zu Furniren und Blumeneinlagen (placages) mit Vorliebe verwandt — namentlich das rothe Roſen- und das gelbe Mahagoniholz etc. Neben dem alten Wachsglanz und dem Lacküberzug kommt die Weingeiſtpolitur auf, welche wegen des zufälligen Spiegels (S. 155) zwar die Holzfarbe und die Einlagen beeinträchtigt, indeſſen zweifellos mit ihren ſchärferen Glanzlichtern das Leben vermehrt, und darauf kam es ja eben an. Von einem Stil, deſſen Stärke in der Zierlichkeit und Eleganz beſteht, dürfen wir keine höchſte Achtung vor der ſchwerfälligen Aeſthetik des 16. Jahrhunderts verlangen! So iſt auch die Anwendung grünlicher und röthlicher neben gewöhnlich gelber Goldbronze an ein und demſelben Gegenſtand (S. 194) nichts als eine, auf liebliche Effekte abzielende Spielerei. Ja im Grunde kann man das auch von den verſchiedenen brillanten Farben ſagen, welche dem wirklichen

Bronzeguſs gegeben wurden, und welche, obſchon aus der Idee der Patina entſprungen, dennoch keinen Augenblick für etwas anderes genommen ſein wollen, als was ſie ſind: Meiſterſtücke einer virtuoſen Technik. Der Louis XVI.-Stil iſt auch der Vater der bunten Wandtapeten aus Papier und der Flächenmuſter mit langen ſenkrechten Streifen. Die Anregung war in älteren ähnlichen Dingen gegeben: einerſeits in den gepreſsten und meiſt vergoldeten Papieren, welche, als Erſatz für das Leder, ſchon im 17. Jahrhundert zum Broſchiren von Büchern und als Futter von Käſtchen aller Art*) verwandt wurden; und andererſeits in jenen Stoffmuſtern aus der Rococozeit, in denen ſchlangenartig gewundene Bänder oder Guirlanden parallel laufen. Aber indem man ein billiges Surrogat für die koſtſpieligen Seiden- und Atlasſtoffe zur Wandbekleidung gewann, wurde auch dem Bürgerhaus die Polychromie der Zimmer möglich, konnte man hier ohne Malereien, ohne Pilaſtereintheilungen, ohne geſchnitzte und vergoldete Panneaux, ſelbſt ohne Lambris etc. ein reicheres Farbenſpiel an den Wänden erzielen. Ja man durfte auf ſolchem Hintergrund nun auch mit Glas bedeckte Kupferſtiche u. dgl. anbringen. Nur andeuten will ich, daſs das vertikal geſtreifte Tapetenmuſter das Zimmer höher und luftiger erſcheinen läſst.

So hat denn der entwickelte Louis XVI.-Stil gewiſſermaſsen alle dekorativen Ausdrucksmittel erſchöpft, um das »moderne Zimmer« zu ſchaffen. Vergegenwärtigen wir uns ſeine ungemein fein entwickelte Technik auf allen Gebieten, ſeine wundervollen Bronzen, ſeine Marquetterien und Schnitzereien, ſeine Paſtellbilder, ſeine Farbenkupferſtiche,**) ſeine Atlasſtoffe und Papiertapeten, ſeine zierlichen Porzellan- und Nippesſachen u. ſ. w., ſo begreifen wir, daſs dieſer Stil und ſeine alten Erzeugniſſe bei den Franzoſen noch heute in hohem Anſehen ſtehen. Ja man kann ſagen, daſs die ganze heutige Pariſer Kleinkunſt im Weſentlichen auf den ſtiliſtiſchen und techniſchen Traditionen gerade jener Zeit aufgebaut iſt. Auch in Deutſchland iſt in den Jahren 1770—1800 viel Schönes geſchaffen worden, viel mehr, als man gemeinhin anzunehmen geneigt iſt; namentlich an Schreinerarbeiten. Um aber dem Stile vollkommen gerecht zu

*) Ich beſitze eine runde Holzſchachtel, welche *auſsen* mit kolorirten Holzſchnitten von *Joſt Amman* beklebt iſt; man darf annehmen, daſs namentlich die kreisrunden Holzſchnitte aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ähnlichen Zwecken dienen ſollten.

**) Die polychromen Kupferdrucke verdanken ihren Urſprung dem Bedürfniſſe des Mittelſtandes, für welchen die Oel-, Paſtell- und Aquarellgemälde als Wandſchmuck unerſchwinglich waren. Nachdem die ganze Spezies lange Zeit miſsachtet war, werden neuerdings die beſſeren alten Erzeugniſſe der Art hoch bezahlt. Von dem modernen Oelfarbendruck unterſcheiden ſie ſich ſehr weſentlich durch ihre zartere, mehr aquarellartige Vortragsweiſe. Einen Erſatz für dieſelbe bietet eher der typographiſche Farbendruck und die farbige Photogravure.

316] Das Piquetſpiel. Nach dem Gemälde von Kaſpar Netſcher, geſtochen von Lepicié.

werden, mufs man ihn in Paris auffuchen und fich, wenn möglich, vorübergehend mit franzöfifchem Kunftgeift erfüllen. Ich fage vorübergehend; denn der Louis XVI.-Stil ift durch und durch franzöfifch und wird fich fo, wie er in feiner Blüthe war, wohl niemals wieder in Deutfchland vollkommen akklimatifiren.

Das auf die Hinrichtung Louis' XVI. folgende Jahrzehnt hat in Paris den fogen. »*Direktorialftil*« gefehen; mit dem angeblich puritanifchen Geifte der Revolution machte fich ein entfchiedener Rückfall in den falfchen Klaffizismus geltend. Das Griechifche ward wieder hervorgeholt, die Arabesken und Blumenguirlanden mufsten dem Mäander weichen, die Möbel wurden nach den Abbildungen auf Gemmen u. dgl. ftrenger antikifirt. Hatte man bis dahin wenigftens die zarten Farbentöne an den Wänden beibehalten, fo ward nun die nüchternfte »Weifsheit« zum Gefetz erhoben, und wo der Glanz des Goldes beliebt ward, da trat er in langweiliger Breite, unfchön und roh auf. Wollen wir uns den *Empire-* oder *Napoleonftil* in feiner herzlofen Rückwirkung auf die bürgerliche Wohnung vorftellen, fo denken wir an jene fchrecklichen Standuhren mit Alabafterfäulen, über denen fich ein friesartiger Auffatz aus dünnem Meffingblech mit traurigen Mufen erhebt. Trotzdem hat auch diefe letzte Phafe des Zopfftils noch manche refpektablen Leiftungen im rein Technifchen aufzuweifen; talentvolle Künftler und gefchickte Handwerker hat es auch damals gegeben — aber die alte Blutbrüderfchaft zwifchen Kunft und Handwerk war aufgehoben; die

317] Spanifcher Stuhl mit Ueberzug aus geprefstem Leder. Mitte des 17. Jahrhunderts. (Nach Jacqemart.)

Dekorationskunſt war zu einer witz- und muthloſen Sklavin des Imperators herabgeſunken. Ich habe die tieferen Gründe dieſer unerfreulichen Erſcheinung ſchon früher (S. 42 ff.) beſprochen und entſchlage mich gerne der Aufgabe, dem Hofſtil des »groſsen Korſen«, der ja auch in Deutſchland ſeine Kreiſe gezogen hat, mehr als dieſe wenigen Worte des Bedauerns zu widmen. Dem Napoleonſtil folgten durch zwei Menſchenalter unſeres Jahrhunderts hindurch die wunderlichſten, oft ſehr wohlgemeinten, aber meiſtens geiſt- und herzloſen Verſuche, gewiſſe hiſtoriſche Stile alter Zeiten in's Leben zurückzurufen. Das Griechenthum, die Gothik, die franzöſiſchen Königsſtile u. a. wurden wieder hervorgeſucht und mit unglaublichem Leichtſinn, welcher freilich dem niedrigen Anſehen des Dekorationsweſens angemeſſen war, in Scene geſetzt. Alles verkehrt, unverſtanden, ungenügend — »zopfig« im weiteren Sinne des Wortes; Bemühungen, vergleichbar einem Tanz ohne Muſik, einer Sprache ohne geordnete Satzbildung. Kein Wunder, daſs unſerem heutigen tieferen Gefühle und klareren Urtheile in dieſen Dingen die gothiſirenden Klaviere und Chaiſelongues, die à la

318] Damentoilette-Tiſch (um 1640) nach A. Boſſe.

319] Gepolſterte Sitzbank (um 1640) nach A. Boſſe.

Louis XV. geſchweiften Spiegelrahmen, Stuhl- und Tiſchbeine etc. als widerliche Karrikaturen erſcheinen. Auch die Reaktion gegen alle dieſe ſtilhiſtoriſchen Verſündigungen: ein von der »hohen« Kunſt auf die Dekoration ausgedehnter roher Naturalismus, konnte nur die urtheilsloſe Maſſe befriedigen, und wenn auch dieſe letzte Umwälzung noch immer weite Kreiſe in der alten und neuen Welt zieht, ſo exiſtirt hier wie dort doch ſchon eine begeiſterte Gemeinde, welche das Alte gewiſſenhaft achtet, die hiſtoriſchen Stile einen jeden in ſeinem Kulturzuſammenhang zu erfaſſen und eines jeden Seele zu ergründen ſtrebt und eben dadurch neben gediegenen Imitationen die Bildung auch eines ſelbſtſtändigen kunſterfüllten Geſchmackes ermöglicht — der *zweiten Renaiſſance* am Ausgange des 19. Jahrhunderts!

Stef. de la Bella jnuent. fecit 5 F. L'Anglois

320] Vaſen von Stefano della Bella (um 1640).

DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.

D*EM* Verſuche einer praktiſchen Anleitung, welche ich nun geben will, bitte ich keine weitgehenden Erwartungen entgegenzubringen. Da jeder Raum, mag er einen monumental-prächtigen oder bürgerlich einfachen Charakter tragen, ein harmoniſches Ganzes bilden ſoll, ſo ſcheint das richtige Verfahren in der Beſchreibung in ſich abgeſchloſſener, typiſch abgerundeter Zimmereinrichtungen zu liegen. Aber dieſer bequemere induktive Weg führt nicht zu jener künſtleriſchen Freiheit des Urtheils, welche zu gewinnen doch unſer Streben iſt; wir müſſen vielmehr darauf bedacht ſein, uns über Bedeutung und Aufgabe der verſchiedenen Dekorationstheile und ihrer Beziehungen untereinander klar zu werden. Ich fahre daher in einer mehr deduktiven Betrachtungsweiſe fort, wobei ich immer vorausſetze, daſs der geneigte Leſer nicht bloſs die Abbildungen des Buches, ſondern auch die früheren Abſchnitte des Textes recht fleiſsig ſtudirt habe. Um Wiederholungen zu vermeiden, werde ich auf früher Geſagtes hinweiſen.

Der beſtangelegte nackte Raum macht in gleichmäſsig neutral-farbiger und flacher Erſcheinung aller Wände den Eindruck der Oede, der Lebloſigkeit, er gleicht eher einem Gefängniſs als der Wohnung eines Freien. Erſt die dekorative Ausſtattung gibt dem Raume Leben, indem ſie die einzelnen Partien deſſelben in Farbe und Zeichnung auseinanderhält; ja inſoferne die Theile für

ſich und als Ganzes unſer Denken und Fühlen in Anſpruch nehmen und auf uns »einwirken«, können wir von *Thätigkeiten* derſelben ſprechen, oder wenn wir mehr die Aufgaben bezeichnen wollen, beſſer von ihren *Funktionen.* Dadurch perſonifiziren wir gewiſſermaſsen die Gegenſtände der Dekoration, ſie erhalten ihren eigenen Sinn, ihr Herz, ihre Sprache. Wie wir aber bei der Kritik unſeres eigenen Thuns und Laſſens unſer egoiſtiſches Intereſſe demjenigen unſerer Mitwelt entgegenſtellen, ſo ähnlich können wir auch dort unterſcheiden: Subjektive Funktionen, d. h. ſolche, welche ſich aus dem *eigenen* ſtofflichen und techniſchen Weſen des Gegenſtandes ſozuſagen mit der Nothwendigkeit der Selbſterhaltung ergeben; und objektive Funktionen, d. h. ſolche, durch welche der Gegenſtand *unſeren* Anforderungen, unſerem praktiſchen Bedürfniſs, unſerem Humor und Schönheitsgefühl, unſerer Illuſionsluſt und Symbolik, endlich unſerer äſthetiſchen Dogmatik*) Genüge leiſtet. Wer ſich die kleine Mühe gibt, über die Wechſelwirkungen dieſer beiden Arten von Funktionen bei jedem Stücke der Dekoration vollkommen klar zu werden, der iſt auf dem beſten Wege, das Geheimniſs aller Kunſt zu ergründen. Aber man hüte ſich, dem einen oder andern Beweggrund den Vorrang vor allen übrigen einzuräumen: beide Reihen bilden gewiſſermaſsen eine Kettenregel, aus der wir keinen Faktor herausnehmen können, ohne das Exempel zu zerſtören.

DER FUSSBODEN. Er ſoll unſeren Schritten und dem beweglichen Geſchränk eine ebene, feſte Unterlage darbieten; wenn er, wie bei uns im Norden, gleichzeitig ein ſchlechter Wärmeleiter ſein ſoll, machen wir ihn am beſten aus Holz. Sowohl für die Holz- als die Steinkonſtruktion verbietet ſich eine allzu dünnſchichtige eingelegte Arbeit (dort Furnitur und Intarſia, hier Inkruſtation), weil die Tritte und Stöſse und der Druck der Laſten die dünnen Auflagen abblättern würden. Daher beim Steinboden, wenn nicht Eſtrich beliebt wird, ein Syſtem von genügend ſtarken Steinplatten oder von tiefen Moſaikſteinchen. Für die Holzkonſtruktion ſind von beſonderer Wichtigkeit die Veränderungen, denen das Material beim Wärme- und Feuchtigkeitswechſel, durch Schwinden, Quellen und Werfen, unterliegt. Dieſe Veränderungen ſind bei leichten Hölzern gröſser als bei ſchweren; auch kommen ſie kaum nach der Längen-, ſondern weſentlich

*) Ich kann dieſen Gedankengang hier nicht weiter ausführen, empfehle ihn aber meinen Leſern angelegentlich; ſie werden bald finden, daſs alle dieſe Anforderungen verſchiedener Natur ſind. Die Triglyphe z. B. iſt das *Symbol* des Balken- oder Tramendes, gehört alſo dem Gebiete der Holzkonſtruktion an; daſs wir ſie aber ſelbſt in der Steinkonſtruktion und deren Nachbildungen nur an der *doriſchen* Ordnung und deren Abarten anwenden, das entſpringt einem *Dogma.*

321] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

nur nach der Breitenausdehnung der Fasern in Betracht. Um diesen Veränderungen und ihren Ungleichmäfsigkeiten wirksam zu begegnen, nimmt man zum Fulsboden aus weichem Holze am Besten lange, nicht zu breite Bretter, wogegen der Boden aus hartem Holze besser aus kurzen, durch Verzapfen, Vernuthen, Schlitzen, Gehren etc. verbundenen Stücken gebildet wird. Dieser »Parketboden«, im höchsten Grade stilvoll schon wegen seiner Festigkeit und Haltbarkeit, läfst überdies eine durchaus stoffgerechte Ornamentirung insofern zu, als lediglich durch verschiedenartiges Zusammenstofsen der einzelnen Stücke allerlei geometrische Figuren gebildet werden können. Für einen Boden, welcher noch mit Teppichen belegt werden soll, eignet sich meiner Ansicht nach am Besten ein Parket aus sog. »Riemen«. Eine komplizirte Musterung der Holzunterlage ist neben den Mustern der Teppiche überflüfsig. Eine anspruchsvolle

Ornamentation mit zentraler Anlage iſt beim Holzboden ſowohl als beim Moſaikboden nur dann ſtilvoll, wenn die Hauptpartieen, alſo namentlich die Mitte, nicht durch Möbel etc. verſtellt werden; auch die antiken Moſaikböden mit figürlichen Darſtellungen ſollten wohl nicht Tummelplätze für das Alltagsleben, ſondern Kunſtwerke ſein, welche keine übergeordnete Dekoration mehr duldeten, wenn ſie nicht etwa eine Statue, einen Opfertiſch oder dgl. umgaben. Aber ſelbſt in ſolchem Falle verlangt der feſte Boden ſolide, widerſtandsfähige Techniken; gleichmäſsige Anſtriche mit Deckfarben oder förmliche Malereien ſind ſchon wegen ihrer mangelhaften Haltbarkeit ſtillos, die erſteren aber auch deshalb unſchön, weil ſie die natürlichen Zeichnungen des Holzes ſelbſt zerſtören (vgl. S. 131). Der Parketboden wird mit Wachs eingelaſſen und gewichſt, ich bitte aber dazu reines (kein ſog. Waſſerwachs) oder Terpentinwachs zu verwenden. Wer vor dem Ausgleiten auf dem allzu glatten Boden ſicher ſein will, der laſſe denſelben von Zeit zu Zeit leicht einölen, vielleicht mit einem kleinen Zuſatz von Goldocker, vorher aber immer mit Seife abwaſchen.

Die textilen Auflagen (tapeti, Teppiche) haben zwei verſchiedene Aufgaben: einerſeits ſollen ſie den Boden wärmer und weicher machen, andrerſeits dekoriren. Denn die gewebten Stoffe laſſen den reichſten Wechſel der Muſter in Formen und Farben zu, während der Parketboden — vom Moſaikboden im Wohnzimmer müſſen wir in unſeren Breiten wohl abſehen — ſich immer nur in den Grenzen beſcheidener geometriſcher Figuren und einer braunen Iſochromie bewegen kann. Je reicher aber die dekorative Skala des Teppichs iſt, deſto mehr müſſen wir uns vor ſtilwidrigen Verirrungen hüten. Im Vordergrunde ſteht das *Prinzip der Schattenloſigkeit* für alle Muſter und Figuren bemalter und gewebter Wandbekleidungen, inſoweit es ſich nicht etwa um plaſtiſch eingerahmte Staffeleibilder handelt (vgl. S. 134 & 138); wenn der Eindruck der glatten Fläche nicht zerſtört werden ſoll, ſo muſs auch der Schein des Reliefs gemieden werden, für den Fuſsboden aber hat dieſe Regel ſelbſtverſtändlich erhöhte Bedeutung. Eine ganze Maſſe ornamentaler Motive, welche ſich für Vorhänge, Wandtapeten, Möbeldecken u. dgl. noch recht wohl eignen, müſſen dem ſtilvollen Teppich fremd bleiben: zunächſt Alles, was an das thieriſche und menſchliche Leben erinnert, weil es geſchmacklos iſt, Verwandtes, und wäre es auch zum kaum erkennbaren Sinnbild verflüchtigt, mit Füſsen zu treten;*) aber ſelbſt das Vege-

*) Die perſiſchen Teppiche mit ſtiliſirten Thierformen (vgl. Fig. 77 und 245) ſind wohl nur ſelten als Fuſs-, ſondern faſt immer als Wandteppiche benutzt worden.

322] Interieur von Jean Le Pautre (um 1650).

tabiliſche iſt hier nur erträglich, wenn es vollkommen entnaturaliſirt, gewiſſermaſsen zur geometriſchen Figur umſtiliſirt iſt. Schwungvolle Akanthusranken, deren Formen der Stein- und Stuckoplaſtik entlehnt ſind, ferner Blumen und Blätter in natürlicher Anordnung, oder gar Zeichnungen von Wappen und Waffen, Motive aus der Tektonik (wie z. B. die abſcheulichen gelben Rococorahmen auf modernen Teppichen!) ſind von der textilen Bodenbekleidung gänzlich ausgeſchloſſen. Je mehr aber alle Anklänge an das Relief, alſo alle maleriſchen Schattirungen zu vermeiden ſind, deſto wichtiger iſt beim polychromen Teppich die Aufgabe der Konturen und neutralen Zonen (S. 110 ff.), mit deren Hilfe die ſtärkſten Farbenkontraſte zu wohlthuender Harmonie gezwungen werden. In dieſer Beziehung hat der Teppich vor der hängenden Wandbekleidung mit ihrem gröſseren Motivenreichthum einen gewaltigen Vorſprung. Für die allein

323] Entwurf zu einem Plafond, nach J. Le Pautre.

richtigen Prinzipien der textilen Bodenbekleidung nun haben die Orientalen so mannichfache klassische Formen geschaffen, dass es fast unmöglich erscheint, ihnen neue hinzuzufügen. Eine Darlegung der feineren Unterschiede zwischen arabischen, persischen, türkischen, indischen etc. Fabrikaten würde hier zu weit führen; es ist eines der interessantesten, aber auch schwierigsten Themata der Dekorationskunst, nur für Den durchsichtig, der in den tausenderlei Mustern und Farbengebungen, sowie in den verschiedenen Techniken bewandert ist und sich eine gewisse taxatorische Findigkeit erworben hat. Nur wenige allgemeine Bemerkungen in Bezug auf die dekorative Verwendung:

Soll der Teppich den Boden des ganzen Zimmers bedecken, so ist es gut, eine ruhige Farbenstimmung zu wählen, welche sich mit derjenigen der verschiedenen Wände, Möbelgruppen etc. leidlich gut verträgt. Sollen auf solche allgemeine Bodendecke noch andere und zwar polychrome Teppiche aufgelegt werden, so ist für die Unterlage die *Einfarbigkeit* ohne alle Musterung empfehlenswerth; in einer anspruchslosen, stumpfen Färbung — etwa dunkel Saftgrün oder dunkel Indischroth — da monochrom Braun mit Rücksicht auf das Holzwerk (stoffliche Exklusivität S. 168) und monochrom Blau mit Rücksicht auf den Plafond (symbolische Exklusivität S. 171) nicht rathsam sind. Ein für das ganze Zimmer abgepasster *polychromer* Teppich ist, wenn er gut und schön sein soll, nicht nur ein theures, sondern auch ein dekorativ sehr schwieriges Ding; wenn er einen gut gearbeiteten Parketboden bedeckt, so kömmt mir das gerade so vor, wie wenn ein gesunder Mensch auf trockenem Weg mit Gummischuhen geht. Ausserdem ist der befestigte Teppich unrathsam, weil er die nothwendige häufige Reinigung nicht gestattet.*) Besonders heikelig ist in diesem Falle die Frage der Musterung: bildet dieselbe ein die ganze Fläche bedeckendes Netz gleichmässig wiederkehrender Ornamente, so kann auch die üppigste Vielfarbigkeit

*) Das Ausklopfen der Teppiche hat zur Schonung derselben auf der *Rückseite* zu geschehen!

324] Gueridon und Büfte mit reicher Vergoldung und Verfilberung. Barockftil. Von Fr. Radfpieler in München.

monoton werden; hat aber die Mufterung eine centrale Anlage mit fymmetrifcher Entwickelung der Ecken und Bordüren, fo ergeben fich Schwierigkeiten für die Stellung der Möbel etc., da eine derartige anfpruchsvolle Mufterung nur dann Sinn hat, wenn fie überfichtlich bleibt. Wie viel verwendbarer find dagegen die kleineren polychromen Teppiche, welche gerade fo grofs find, um einer beftimmten Gruppe von Möbeln oder Geräthen als Unter- oder Vorlage zu dienen! Abgefehen von den rein praktifchen Vortheilen (leichtere Reinigung, allmähliche Anfchaffung, Erfetzbarkeit etc.), gewähren fie die Möglichkeit einer feineren Zufammenftimmung der verfchiedenen Partien des Zimmers, indem wir z. B. den grünen Ofen oder Kamin durch eine Teppichvorlage mit rothem Grundton, den goldbraunen Efchenholzfchrein durch eine folche mit blauer, das fchwarze Ebenholzpult durch eine folche mit gelber Grundftimmung heben können, und umgekehrt. In folchen einfachen Verbindungen, welche in unferen Kunftgewerbefchulen wohl nicht genügend, wenn überhaupt, geübt werden, liegt eine Hauptforce des gefchickten Dekorateurs. (Vgl. a. S. 116 ff.)

Befondere Mufterungen für Bodenteppiche haben die franzöfifchen Königsftile im vorigen Jahrhundert gefchaffen. Die Idee dazu haben offenbar die Blumenparterres des Gartenkünftlers Le Nôtre (S. 124) gegeben, auch antiken Marmorböden und perfifchen Shawls mögen manche Motive entnommen fein. Solange es fich nur um ftilifirte Figuren handelt, mögen auch jene Ornamente ihr Recht haben; der Louis XVI.-Stil aber ift jedenfalls zu weit gegangen, wenn er auch die Bilder natürlicher Blumen angebracht hat. Dadurch wird felbft im üppigften Boudoir eine Steigerung der Dekoration an den Wänden fehr erfchwert.

Es werden jetzt auch im Abendlande grofse Anftrengungen gemacht, um es in der Teppichweberei den Orientalen gleichzuthun. An den bisherigen, zum Theil fehr anerkennenswerthen Verfuchen möchte ich hauptfächlich Folgendes ausfetzen: Erftens überfieht man fehr häufig, dafs die *neueften* Teppiche, welche wir aus dem Orient erhalten, doch nur ein fchwacher Abglanz der *alten* Kunftübung diefer Art find, fo zwar, dafs wir felbft den abgefchabten ältern Stücken in der Regel den Vorzug vor allen neuen geben müffen. Zweitens läfst das abendländifche Material in Bezug auf Glanz, Weichheit und Feinheit der Fafern fehr viel zu wünfchen übrig; und doch hängt nicht blos die Haltbarkeit, fondern auch das farbige Anfehen fehr wefentlich von jenen Eigenfchaften ab. In der Mufterung werden noch allzuoft Kompromiffe mit der abendländifchen Ornamentik verfucht; namentlich die Zeichnungen zu Teppichmuftern, welche aus manchen Kunftgewerbeateliers hervorgehen, machen fehr ftark in Motiven der italienifchen Renaiffance, deren Künftler und Dekorateure, ebenfo wie Holbein u. a., doch nichts Befferes zu thun wufsten, als einfach die orientalifchen Arbeiten zu kopiren. Am meiften aber wird jedoch in der Farbengebung gefehlt. Mag man auch noch nicht im Wiederbefitze der alten Färbereikunft fein, fo liefsen fich doch auch mit unferen mangelhaften Mitteln ficherlich ganz andere Refultate erzielen, wenn die Herren Fabrikanten fleifsiger die guten alten Vorbilder ftudiren wollten. Die Reihe der Irrthümer beginnt damit, dafs man der Wollenfafer da, wo fie in ihrer *natürlichen Färbung* (S. 112) Konturen oder neutrale Zonen bilden foll, eine ungefund bräunliche, alterthümliche Patina zu geben fucht, ein Kunftgriff, der dem Kenner fofort in die Augen fallen und Aerger bereiten mufs; manche unferer Fabrikate fcheinen ganz und gar in eine grünliche Kaffeefauce getaucht zu fein, vielleicht um das harmonifche Zufammenftimmen der verfchiedenen Farben zu bewirken oder um dem Ganzen einen »warmen« Grundton zu geben. Die orientalifchen Teppiche haben einen Hauptreiz dadurch, dafs fie in einzelnen wenn auch noch fo kleinen Partien naturfarbig bleiben und man ihnen die Handarbeit anfieht; jede Farbe, jede Figur, hebt fich von der Umgebung deutlich ab, und dabei genirt es kaum, wenn die Weberinnen mit der Vertheilung der Farben nach Laune und Garnvorrath etwas willkürlich umgefprungen find.

325] Interieur von Jean Le Pautre (um 1650).

*DIE DECKE.**) Der obere Abſchluſs des Zimmers hat mit dem Fuſsboden, abgeſehen von der allgemeinen räumlichen Korreſpondenz, nur wenig gemein. Während der Boden je nach der Lage der Thüren und Fenſter und der Stellung der Möbel ein beſtimmt ausgeprägtes Vorne und Hinten, ein Rechts und Links haben kann und in der Regel hat, dehnt ſich die Decke, unbehelligt durch unſere Sitze und Tritte wie durch der »Urväter Hausrath«, gleich einem kleinen Himmelszelte über uns aus. Haben wir es gewiſſermaſsen als das Ideal einer

*) Zu praktiſchen Ausführungen empfehle ich angelegentlich das in reicher Polychromie ausgeführte Werk: »Plafond- und Wanddekoration des 16. bis 19. Jahrhunderts«, herausgegeben von *W. Hölzel's* Kunſtanſtalt und Bildhauer *Reinh. Völkel* (Verlag von Ed. Hölzel in Wien).

Dekoration erkannt, dafs der Fufsboden in feinen verfchiedenen Partien auch verfchiedene, mit den benachbarten Wand- und Möbelgrupppen harmonirende Farbenftimmungen erhalte,*) — ein Princip, das recht wohl dem Vorbilde der Natur entlehnt fein könnte, — fo ift hingegen die Decke ein in fich abgefchloffenes Hauptftück der Dekoration, welches nur als Ganzes zu den unteren Partien in Beziehung zu bringen ift. Am Fufsboden haftet unfer Blick mit dem Gefühl der Vorficht, von hier aus fucht er das Höhere; an der Decke laffen wir ihn frei, um Fehltritte unbeforgt, dahinfchweifen. Der Fufsboden hat in feinen Partien verfchiedene objektive Funktionen: hier dient er als Weg, dort als Bafis für ein Möbel etc., wogegen die Decke immer nur als fchützendes und fchmückendes Dach erfcheint. Die für die letztere fich hieraus ergebende Individualität fordert daher vor allen Dingen eine einheitliche fymmetrifche Anlage, — allerdings gegenüber der Fufsbodendekoration eine Befchränkung der künftlerifchen Freiheit, welche indeffen reichlich erfetzt wird dadurch, dafs die Decke nicht, wie der Boden, an die waagrechte Fläche gebunden ift, fondern die verfchiedenften ftruktiven und plaftifchen Bildungen und überdies die Anwendung von fubtilen Stoffen und malerifchen Techniken zuläfst. In diefer Beziehung ift die Dekoration der Decke felbft derjenigen der Seitenwand überlegen.

Ueber die *mittelalterliche* Decke habe ich fchon oben ausführlich gefprochen (S. 254 ff.). Eine weit gröfsere Zahl von Variationen bietet die Decke der *Renaiffance* dar, und namentlich die deutfchen Bildungen zeichnen fich nicht blos im kirchlichen und weltlichen Monumentalbau, fondern auch im bürgerlichen Haufe durch ihre Vielfeitigkeit aus. Es hängt dies wefentlich damit zufammen, dafs bei uns der neue Stil fich vielfach mit dem reich entwickelten gothifchen Gewölbebau vertragen, fich diefem anfchmiegen mufste, namentlich in den Erdgefchoffen ftädtifcher Häufer. Leider mufsten den italienifchen Einflüffen fehr bald die gothifirenden Rippen und Rofetten, die mit bunten Wappen gefchmückten freifchwebenden niederhängenden Schlufsfteine, die polychrom behandelten mafswerkartigen Eintheilungen etc. weichen. Denn fo zweifellos auch diefes Schmuckwerk der Gothik ureigen war, fo wäre doch feine Aufnahme in den neuen Stil grofsentheils recht wohl möglich gewefen. Immerhin ift die nordifche Frührenaiffance an folchen Uebertragungen fehr reich; als ein befonders intereffantes Beifpiel mag Fig. 110 gelten, eine leicht gewölbte Decke im englifchen Perpen-

*) Durch diefe Anficht trete ich in Gegenfatz zu anerkannten Doktrinen, was ich, um Mifsverftändniffen vorzubeugen, ausdrücklich hervorhebe.

326] Saal von Jean Le Pautre (um 1660).

dikularſtil (Vorbild: Kapelle Heinrich's VII. in Weſtminſter), welche auf einem reichen Renaiſſancefries ruht. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gelangte auch im nordiſchen Gewölbeſchmuck die italieniſche Art zur Alleinherrſchaft.

Die heutige bürgerliche Baukunſt, welche auf hohe Kapitalverzinſung bedacht iſt, macht von den Gewölbekonſtruktionen nur wenig Gebrauch: hie und da eine Thorfahrt mit Tonnengewölbe, vielleicht kaſſettirt; ſeltener Kreuz-, Kloſter- oder Sterngewölbe in Vorplätzen, Küchen, Trinkſtuben u. dgl. Die häufigſte Form iſt das für Bemalung ſo ſehr geeignete Spiegelgewölbe, wenn es überhaupt geſtattet iſt, dieſen Namen beizubehalten; denn von der Mulde, aus welcher wir uns dieſe Form hervorgegangen denken, ſind meiſtens nur ſchmale Hohlkehlen als friesartige Einfaſſung einer glatten Flachdecke übrig geblieben. Dieſe *Flachdecke* (der *Plafond,* der Uranos der Griechen und das Coelum der Römer) bildet in unſeren Zimmern die Regel. Es iſt ſehr ſchwer, für die Dekoration derſelben dominirende Geſichtspunkte aufzuſtellen: mit einer zweifellos berechtigten Symbolik, den Erinnerungen an das uralte Zeltdach und an den blauen Himmel (der ja in den Wohnräumen der alten Römer durch die Regenöffnung wirklich zu ſehen war) müſſen wir maſſive Holzkonſtruktionen in Einklang bringen, welche in ihrer kraftvollen Realität jede ſinnbildliche Illuſion auszuſchlieſsen ſcheinen.

Die Holzdecke mit ſichtbarem Gebälke nimmt denn auch eine ganz beſondere Stellung ein, ſchon aus dem Grunde, weil ihre Konſtruktion keine zentrale Anlage und ebenſowenig eine ſymmetriſche Einfaſſung duldet. Die Lage der Balken beſtimmt unweigerlich die Richtung der Ornamente, und auch der allgemeine Grundſatz, daſs alles Bildwerk den Kopf nach der Mitte zu richten und mit den Füſsen gleichſam auf dem Geſims der Mauer ſtehen müſſe, kann hier

nur für die einzelnen, durch das Gebälk eingeſchloſſenen parallelen Füllungen, nicht aber für die Decke als Ganzes gelten. Die Balkendecke iſt urſprünglich ſo gedacht, daſs auf dem ſichtbaren Gebälk unmittelbar der Bretterboden des oberen Stockwerkes zu liegen kommt; jetzt findet man dieſe Anordnung noch in alten ländlichen, wohl nur ſelten in neuen ſtädtiſchen Häuſern. In dieſem Falle ſind dann oft zwei rechtwinkelig ſich ſchneidende Balkenlagen zu ſehen, von denen die obere ſchwächere von der unteren ſtärkeren getragen wird (Fig. 6, 16, 90, 182, 248). Nach unten zu bilden dieſe Tramen in der Regel einen profilirten oder bemalten Rücken, während ſie unmittelbar am Mauerlager konſolenartig verſtärkt ſind (Fig. 175, 239, 245). Dieſe urwüchſige, dem früheſten nordiſchen Holzbau eigenthümliche, im Mittelalter hochentwickelte und dabei ſelbſt im Sinne der griechiſchen Antike ſtilvolle Deckenbildung iſt uns noch heute ſo ſympathiſch, daſs wir ſie mit Vorliebe auch als bloſse Dekoration nachträglich an ſolchen Decken anbringen, deren Gebälk durch einen glatten Bewurf verhüllt iſt. Bei dieſem dekorativen Holzplafond, welcher eigentlich nur eine Vertäfelung darſtellt, mag dann ſchon die bloſse Andeutung des Gebälkes durch flache Leiſten genügen, wobei wir uns der Illuſion hingeben können, nur den profilirten Rücken wirklicher, in der Decke verſteckter Balken zu ſehen. Man darf aber in der Verflüchtigung des Grundmotivs nicht zu weit gehen; ſelbſt die bloſse Andeutung des Gebälkes bedingt eine gewiſſe formidable Erſcheinung, namentlich ſollte der Eindruck der Holzſchwächung vermieden werden, welchen Leiſten mit ſtarken Einſchnitten (gedrechſelte Kerben und Wulſte etc.) hervorrufen. Hiervon und von der Verſchalung wirklicher Balkendecken habe ich S. 254 ff. geſprochen.

Von dem vorhin erwähnten doppelten Gebälke zum eigentlichen, ächt antiken *Kaſſettenplafond* iſt nur ein Schritt. Da hier die ſich kreuzenden Balkenzüge in gleicher Stärke und Lage mit einander verbunden ſind und ein Syſtem quadratiſcher, gleich tiefer Füllungen einſchlieſsen, ſo kann der ganzen Decke eine gemeinſame, ſtark profilirte Einfaſſung gegeben werden, eine Ordnung, welche insbeſondere dem Geiſte der italieniſchen Hochrenaiſſance ſehr zuſagt. Indeſſen auch die ſtarken Formen des Kaſſettenplafonds können wir, unſeren beſcheidenen und niedrigen Wohnräumen angemeſſen, in ein Basrelief verwandeln (Fig. 142 und 143); und da über den dekorativen Charakter ſolcher Anlage keine Täuſchung zu walten braucht, ſo iſt es wohl auch zuläſſig, das ganze Syſtem ſchiefwinkelig zur Mauer anzubringen oder ſelbſt von der ſtreng quadratiſchen Form der

Kaſſetten abzugehen (Fig. 177, 178, 213, 280). Bei den letzteren Bildungen handelt es ſich immer noch um ein Netz von gleich groſsen Einrahmungen, welche analog den gothiſchen Gewölberippen, im Grunde ſtruktiver Natur ſind. Erſt die Hochrenaiſſance hat im Anſchluſs an die Antike Plafondtäfelungen geſchaffen, deren Kaſſetten und Profile frei von der Vorſtellung des Gebälkes lediglich nach plaſtiſch-maleriſcher Laune, wenn auch in fein erwogener Symmetrie, gebildet ſind (Fig. 134, 158, 185, 190, 194).*) Was dieſer Art von Holzdecken an ſtruktiver Stilgerechtigkeit fehlt, das wird freilich durch die Beweglichkeit der Zeichnung reichlich erſetzt, indem hier ganz nach Belieben die Mitte ausgezeichnet werden kann, runde und ovale mit polygonen, kreuz- und ſternförmigen Kaſſetten abwechſeln können u. ſ. w. Wenn wir dieſen Decken ihr ſtarkes Relief nehmen und das Rahmenwerk gleichzeitig flacher und ſchmäler machen, ſo kommen wir einerſeits zu den einfach edlen Eintheilungen und Profilirungen der weiſsen und bemalten Stuckodecken, wie ſie während der Hoch- und Spätrenaiſſance beliebt waren, andrerſeits nähern wir uns dem im gothiſchen Maſswerk wiedergeſpiegelten orientaliſchen Prinzip der polychromen Deckenbildung, welches ſeine

327] Deutſche Wanduhr im Barockſtil in getriebenem Silber oder verſilbertem Kupfer; imitirt von Jagemann in München.

*) Weitere Beiſpiele im »Formenſchatz« 1879 No. 78—80 (Decke aus Tratzberg), No. 141 & 142 (Goldener Saal in Augsburg); 1880 No. 119 (Decke aus Schloſs Ambras).

Stärke in einer reichen, faſt kaleidoskopiſchen Regelmäſsigkeit zeigt — ein Prinzip, welches die Renaiſſance leider ſehr wenig verfolgt hat, das ſie ſich aber mit demſelben Rechte wie die orientaliſchen Teppichmuſter hätte aneignen können.

Wir haben alſo geſehen, wie ſich die komplizirteſten Formen des Plafonds aus der einfachen Balkendecke herleiten laſſen. In dieſer ganzen Entwickelung ſind daher für die *Ornamentik* Rückſichten auf das techniſche und äſthetiſche Weſen des Holzes maſsgebend, mit welchem ſich die Symbolik der Decke vertragen muſs. Dieſe letztere iſt nicht eben reich an Motiven: Das blaue Himmelszelt; Sonne, Mond und Sterne; die gefiederten Segler der Lüfte; vielleicht das Geäſte, das Laub und die Früchte eines hohen Baumes oder die Ranken und Trauben einer Weinlaube — überhaupt Alles, was wir in der Natur wirklich *über* uns zu ſehen pflegen (alſo z. B. nicht Veilchen und Vergiſsmeinnicht!). Dazu kommen dann noch Motive aus der überſinnlichen Welt, beſchwingte Genien und tauſend andere Figuren, mit denen die menſchliche Phantaſie die oberen Regionen bevölkert hat. Aber alle dieſe Motive beanſpruchen eine möglichſt unkörperliche Andeutung, eine von dem ſtruktiven Material unabhängige Exiſtenz. Sinnbilder, deren wirkliche oder eingebildete Gegenſtände wir uns in weiten himmliſchen Fernen denken, einige Meter über uns in Holz geſchnitzt anzubringen, iſt nicht ſtilvoll im Geiſte der guten Renaiſſance, ſo oft auch in dieſer Beziehung in deren Namen geſündigt worden iſt. Daraus ergeben ſich als allgemeine Grundſätze: daſs die ſymboliſchen Motive prinzipiell nicht der plaſtiſchen, ſondern der maleriſchen Ornamentik der Decke angehören; und daſs deren Darſtellung keine naturaliſtiſche, die körperliche Erſcheinung begünſtigende ſein darf — alſo mehr Konturen und Flächenkolorit, als farbige Modellirung und Schattirung. Von den berechtigten und uſurpirten Ausnahmen ſpäter. Eine weitere Folge iſt dann, daſs die *plaſtiſche Ornamentik* der Decke ſich im Weſentlichen auf den der Holzkonſtruktion und dem hölzernen Rahmenwerk eigenthümlichen Schmuck zu beſchränken hat, zunächſt die antikiſirenden Einfaſſungen: Eierſtab, Perlenſchnur, Zahnſchnitt, gewellte Leiſten und allerlei zierliche Profile, als Erinnerung an das »Urzelt« vielleicht einige Ornamente aus dem Textilſtil, wie Zopfgeflechte, Mäander etc.; endlich Roſetten, Voluten, Kartuſchen. Schwieriger iſt die Anbringung von geſchnitztem Laubwerk, Fruchtgewinden, Masken, Wappen, Trophäen; plaſtiſche Vorſtellungen ſolcher Art ſind womöglich auf das tragende Geſims und die Hauptkonſolen, als die Vermittler zwiſchen Himmel und Erde, zu verweiſen. Auf dieſer Baſis mögen auch noch plaſtiſche Figuren

Berain inv. D Doliuart Sculpsit

328] Grotesken-Panneau zur Ausführung in Malerei oder Gewebe von Jean Berain.

berechtigt ſein. Eine beſondere Nachſicht verlangt der Humor: die Gothik, welche darin ſehr ſtark war, hat uns z. B. die wilden Sonnen- und geärgerten Mondgeſichter vererbt, aus deren weit geöffnetem Mund der Kronleuchter heraushängt. Aber ſolche Dinge müſſen humoriſtiſch empfunden und gemacht ſein. Barock und Rococo haben uns an der Decke die bausbackigen Engel, die langbeinigen Göttinen u. dgl. in derber Plaſtik gebracht, wobei oft Theile deſſelben Körpers in verſchiedenen Reliefgraden hervortreten — ja ſogar die kühnſten Verbindungen von plaſtiſchen und gemalten Gliedern; Praktiken, auf denen auch der Effekt der heutigen Schlachtenpanoramen beruht. Daſs derlei dekorative Künſteleien ſelbſt an der Decke nur mit einer guten Doſis von wirklich künſtleriſchem Witz erträglich ſind, iſt ſelbſtverſtändlich.

Die *farbige Erſcheinung* der Decke iſt faſt noch wichtiger als ihre ſtruktive Gliederung; und ſodann kömmt es viel mehr auf den *allgemeinen* farbigen Eindruck, als auf die Details der Malerei an, weil wir den Plafond in der Regel nicht abſichtlich *anſehen*, ſondern nur gedankenlos *mitſehen*, was ja nicht ausſchlieſst, daſs ſein farbiges Temperament unwillkürlich und dauernd von uns empfunden wird. Als Ideal einer farbigen Dekoration möchte ich aber eine ſolche erkennen, bei welcher ſowohl die Natur des ſtruktiven Stoffes als die Symbolik ihr Recht finden (S. 138); für den Plafond mit profilirten Gliederungen, deſſen Formen der Tektonik angehören, erſcheint mir daher neben der ſpärlichſten wie ausgiebigſten Bemalung die natürliche Farbe und Zeichnung des Holzes als ſehr weſentlich. An Beiſpielen für dieſe Anſicht fehlt es namentlich nicht in der gothiſchen Dekoration; die Renaiſſance, deren Geiſt doch die Verſöhnung von Symbolik und Stoffgerechtigkeit ſonſt ganz und gar entſpricht, hat dagegen nur ſelten die natürliche Erſcheinung des Holzes als maleriſchen Hintergrund benutzt, ſondern ihre Holzdecken entweder ganz und gar mit Vergoldung, farbigen Anſtrichen und Gemälden überzogen oder aber ganz unbemalt gelaſſen. Für das erſtere Prinzip zahlloſe Beiſpiele in der frühen und ſpäten Dekoration Italiens; wenn es hoch kam, ſo lieſs man nur das Gebälk bez. die dasſelbe vertretenden dunkelbraunen Rahmen theilweiſe unvergoldet. Einen groſsartigen Abglanz dieſer polychromen italieniſchen »palchi« haben wir in dem ſchon etwas barock überladenen goldenen Saal des Augsburger Rathhauſes von Elias Holl. (Fig. 275.) Im deutſchen Bürgerhauſe ward dagegen mehr dem andern Prinzip gehuldigt. Da man ſehr richtig die unteren Partien der Wandvertäfelung nicht bemalte (weil hier die ornamentale Malerei unſerem Auge zu nahe iſt und auch durch

Tisch und Standuhr im Stil Louis XIV. Aus dem Hause des Verfassers Georg Hirth in München.

329] Entwurf zu drei verſchiedenen, geſchnitzten und vergoldeten Konſoltiſchen, von Jean Berain.

fortwährende Berührungen gefährdet wird, namentlich aber weil der unteren Wanddekoration ganz andere Mittel farbiger Wirkung zu Gebote ſtehen), ſo glaubte man das Prinzip auch auf die hölzerne Decke übertragen zu müſſen. Man begnügte ſich in der Regel mit einer mehr oder weniger reichen Holz-iſochromie, indem man verſchiedene Holzarten anwendete, die Füllungen mit Intarſien ſchmückte oder ausgeſchnittene Holzornamente auflegte; und wenn auch die meiſten dieſer alten Holzdecken einen ſehr würdigen Eindruck machen (von Stilloſigkeit kann dabei ohnehin nicht die Rede ſein), ſo fehlt ihnen doch das heitere Leben, welches die Vielfarbigkeit zu geben vermag. Ein ſehr intereſſantes Beiſpiel *vollſtändiger* Uebermalung einer einfachen gothiſchen Balkendecke findet ſich in dem Schloſs Reifenſtein bei Sterzing in Tirol. Die ganze Decke iſt dunkelgrün angeſtrichen, nur die Kanten der Balken und einige Blumen in den Füllungen ſind roth und weiſs.*)

Auch heute noch beſteht eine gewiſſe Scheu vor der Bemalung der Holzdecken; man iſt durch die Vorurtheile, welche einerſeits die noch immer herrſchende italieniſche Groteskenmalerei auf weiſsem Stuckogrund, andererſeits die Malerei auf Leinwand groſsgezogen haben, gefangen genommen. Es würde mich freuen, wenn die in Fig. 189 und 213 abgebildeten Decken, welche nach

*) Nach Deininger's Aufnahme in dem, Anm. S. 377 zitirten Werke mitgetheilt.

meinen Angaben ausgeführt worden, Anregung zu neuen Verfuchen geben würden. In beiden Fällen find die Malereien in fchlichter Konturenmanier aur Füllungen von weichem Holz gebracht, deffen Strahlen und Ringe deutlich hinter der Zeichnung zu erkennen find. Um ihnen einen wärmeren Ton zu geben, find diefe Füllungen mit Oel dünn lafirt; die Bemalung ift in Oelfarben und nicht nach gothifcher Weife in Leimfarben ausgeführt, weil die letzteren aur dem matten Glanze des Holzes todt ausfehen würden. Im einen Falle (Fig. 213) find die Figuren durchweg dunkelbraun gezeichnet, nur hie und da find Edelfteine, Metallfachen etc. farbig oder durch Vergoldung aufgehöht; aufser den dunkelbraun gebeizten Leiften mit Rundftab, welche das ftruktive Gerippe bilden, hat jede Füllung noch eine dreifache Einfaffung: vergoldete gewellte Leiften, eine indifchroth und eine meergrün lafirte Borte. Im anderen Falle (Fig. 189) find die, einer alten Stickerei nachgebildeten, gothifirenden Blumen der aus weichem Holz beftehenden Füllungen und Hohlkehlen leicht kolorirt, im phantaftifchen Wechfel von Blau, Roth, Gold, Violett, Grün; das Rund in der Mitte warm blau angeftrichen, die aus Lindenholz gefchnitzte Sonne bronzeartig vergoldet; die Rahmenprofile mit Rundftab aus weichem, dunkel gebeiztem Holz; die Friefe mit ungarifcher Efche fournirt. Der ganze Plafond macht namentlich bei Lampenlicht einen fehr heiteren Eindruck und ftimmt prächtig zu der weifsen Wand des Zimmers (Fig. 242 & 243). Endlich habe ich auch verfucht, einer Scheinbalkendecke mit einfachften Mitteln polychromes Leben zu geben, indem ich die Füllungen zwifchen den Balken refp. Leiften mit einer meerblauen Tapete ausfüllte und mit einer alten Nürnberger Bordüre, vergoldetes Mufter auf rothem Grund einfafste. In ähnlicher Weife läfst fich mit der Holzdecke und ihren Imitationen manche glückliche Wirkung erzielen; das Holz hat dabei noch vor dem Stucko voraus, dafs es fich beffer mit dem Humor verträgt; diefelbe fkizzenhafte Arabeske oder naiv gezeichnete Figur, die uns auf dem Holzgrund fehr luftig erfcheint, macht vielleicht auf dem weifsen Gypsgrunde Fiasko.

Die Bemalung des *weifsen Stuckogrundes* an den Steingewölben und glatten Flachdecken ift denn auch ein ganz anderes Ding. Hier können, der farbftofflichen Natur des ftruktiven Stoffes entfprechend, nur Deckfarben, nicht auch die lebensfaftigen Lafurfarben angewandt werden. Die Erfcheinung des Grundes ift kühl, wie das Material felbft, und durchaus neutral, gleichzeitig aber erhält jede Unterbrechung, welche die vollkommenfte und hellfte Mifchfarbe erleidet,

330] Reich vergoldete Konsole von Jean Berain.

eine erhöhte negative, fast jungfräuliche Bedeutung; alles Figürliche tritt hier nicht blos schärfer, sondern auch anspruchsvoller auf. Soll also die Bemalung nur die Rolle einer liebenswürdig bescheidenen Ornamentik übernehmen, so wird man dabei Farbenzusammenstellungen mit allzu grellen Kontrasten*) in breiterer Anlage vermeiden und (wie in der farbigen Dekoration des Rococo) sich mit hellen Mischungen begnügen müssen, welche von dem weissen Grunde nicht zu stark überstrahlt werden. In diesem Sinne hat die Gothik viel Schönes hervorgebracht, indem sie nicht nur weisse Wände, sondern auch die weissen Felder ihrer Netzgewölbe häufig durch farbiges Rankenwerk belebte. Die besten Vorbilder der Art machen den Eindruck von zwar breit, aber nicht zu dunkel konturirten, leicht kolorirten Federzeichnungen in vergrössertem Maasstab, im Kern der Figuren nicht zu viel Modellirung, ohne Schlagschatten**) — fast nach Analogie der Figuren in gemalten Glasfenstern, selbstverständlich ohne deren farbiges Feuer. Der weisse Stuckogrund legt der Malerei noch eine weitere Beschränkung dadurch auf, dass er keine plastischen Einrahmungen im Sinne einer strengen Tektonik duldet; denn der weisse Grund ist als Oberfläche von Stein- oder Kalkbewurf gedacht, während der Rahmen eigentlich der Holztechnik angehört. So stilvoll daher die Bemalung der weissen Felder eines gothischen Netzgewölbes sein kann, so bedenklich erscheint dieselbe in den weissen Füllungen rahmenreicher Stuckodecken. Die höchsten Triumphe hat die Decken- und Wandmalerei auf weissem Grunde in Italien erlebt, als nach Entdeckung antiker »Grotten« (verzierter Bäder, Hallen etc. der alten Römer) Künstler wie Raffael, Giovanni da Udine, Giulio Romano u. a. sich dieser

*) Hier kommen also nicht sowohl die eigentlichen Farbenkomplemente, sondern mehr die Verdünnungen derselben in Betracht.

**) Eines der schönsten Beispiele gothischer Wandmalerei auf weissem Grund, der berühmte »Stammbaum« im Schlosse Tratzberg, ist leider durch eine stilwidrige Restauration entstellt worden, namentlich wurden hierbei den gothischen Blumenranken Schlagschatten gegeben; diese Schatten sind auch in Reproduktionen (vgl. Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins 1880 Tafel 7 & 8) übergegangen.

Dekorationsweiſe bemächtigten. Auch hier handelt es ſich, wie in der Gothik, zunächſt um die Verzierung wirklicher Bautheile (Frieſe, Pfeiler, Pilaſter, Füllungen, Laibungen, Gewölbe etc.), ohne daſs für die Malerei beſondere plaſtiſche Umrahmungen erforderlich waren (vgl. Fig. 91). Aber die ganze Art war eine von der Gothik ſehr verſchiedene, was ſchon der antikiſirende Inhalt der Ornamente mit ſich brachte; chimäriſche Thier- und Menſchengeſtalten in den wunderlichſten Verbindungen mit Laubwerk, Akanthusranken, architektoniſchen Motiven. Die farbige Behandlung trat ſchon ſehr frühzeitig in Wechſelbeziehungen zur Majolikamalerei, welche ihrerſeits die Grotesken aufnahm und dafür die gelbe und blaue Stimmung gab. Die ganze Spezies hat ſich, in der nachraffaeliſchen Zeit freilich immer mehr der Manier und Schablone anheimfallend, über hundert Jahre erhalten, und ſo beliebt war ſie auch bei uns in Deutſchland, daſs man ſogar Holzwände und Holzplafonds mit weiſsem Gypsgrunde anſtrich, nur um die Grotesken mit ihrem zierlichen Formen- und Farbenſpiel darauf anbringen zu können. Auf der Burg Trausnitz bei Landshut (vgl. Fig. 186, 187, 188) iſt dieſe Dekorationsweiſe bei höchſter Liebenswürdigkeit der Details doch in der Ausſchlieſslichkeit ihrer Anwendung auf die Spitze getrieben; gleich intereſſante Beiſpiele bieten das unvergleichliche Antiquarium in der kgl. Reſidenz zu München, wohl eine der ſchönſten Saaldekorationen der Welt, ferner das Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg (Fig. 165) und der Jagdſaal auf Schloſs Ambras (Fig. 185). Vielfach iſt dem weiſsen Grunde ein mehr gelblicher, röthlicher oder grünlicher Anſtrich gegeben worden, wodurch indeſſen das Prinzip der Malerei keine weſentliche Aenderung erleidet. Wie das Prinzip, das wir in der Renaiſſancezeit faſt nur in italieniſchem Gewande auftreten ſehen, noch jetzt in's bürgerlich Deutſche zu überſetzen wäre, habe ich S. 181 (im Anſchluſſe an Fig. 175 & 176) angedeutet.

Die dritte Art des polychromen Deckenſchmuckes ſind die *eingerahmten Bilder*. Hier herrſcht mit gewiſſen, aus dem Weſen der Decke ſich ergebenden Einſchränkungen, das Prinzip des Staffeleigemäldes. Urſprünglich für die hohen Kuppeln, Tonnen- und Spiegelgewölbe von Kirchen und weltlichen Prachträumen erfunden, von Raffael in der edelſten, von Michelangelo in der grandioſeſten Weiſe ausgebildet, iſt dieſes Dekorationsmittel ſpäter auch auf die hölzernen und ſtuckirten Flachdecken übertragen worden. Angeſichts der groſsartigen künſtleriſchen Leiſtungen, welche hier zu verzeichnen ſind, wäre es müſsiges Beginnen, den oft ſehr berechtigten Einwand der Stilwidrigkeit näher begründen

331] Verſchiedene Entwürfe zu Möbeln (Schildpatt und Metalleinlagen mit Bronzebeſchlägen) von André-Charles Boulle.

zu wollen; aber es iſt doch ein groſser Unterſchied für unſer Genick, ob wir zur Betrachtung ſolcher Gemälde uns in einer hochgewölbten weiten Kirche oder in einem niedrigen engen Zimmer befinden, welches letztere uns nicht geſtattet, einen bequemen Standpunkt zu gewinnen — denn »betrachtet« wollen ja dieſe Bilder nun einmal ſein, im Gegenſatz zur ſymmetriſch ornamentirten Decke, über welche unſer Blick wie am geſtirnten Himmel froh-nachläſſig dahinſchweift. In unſeren bürgerlichen Wohnungen iſt daher das eingerahmte Deckenbild mit doppelter Vorſicht anzuwenden; manche Darſtellungen, z. B. überlebensgroſse Figuren, ſind da zweifellos unſtatthaft, dagegen laſſen ſich gerade hier, wo uns nur waagrechte Flächen und keine ſtark geneigten Gewölbe und Kuppeln zur Verfügung ſtehen, maſsvolle perſpektiviſche Verkürzungen rechtfertigen — wenn auch nicht bis zu den geiſtreichen Uebertreibungen eines Tiepolo, der von den Geſichtern ſeiner Wolkenbewohner oft nur die Naſenlöcher ſehen läſst. Am beſten eignen ſich Darſtellungen ohne komplizirten

332] Armſtuhl,
nach einem Kupferſtich um 1690.

Hintergrund, z. B. fliegende oder ſpielende Genien in gleichmäſsig blauem Himmel, überhaupt Anordnungen, welche nicht ſtreng an einen beſtimmten Augenpunkt gebunden ſind.

Die Decke mit *plaſtiſchen Stuckornamenten* iſt in den guten Zeiten nur ſelten ganz weiſs gelaſſen, ſondern in der Regel theilweiſe vergoldet und farbig angelegt worden; namentlich die Kombination Blau-Gold und Roth-Weiſs ſpielt eine groſse Rolle. Die ganze Dekorationsweiſe, welche in italieniſchen Kirchen und Paläſten zur höchſten Ueppigkeit entfaltet und ſogar mit Vollbildern auf Leinwand in Verbindung gebracht worden iſt, wird in unſeren nordiſchen Stuben immer ein fremdartiges Gewächs bleiben. Für Vorſäle, Durchgänge etc. eignet ſich recht wohl eine Stuckoverzierung mit einfachen Profilen, wofür Fig. 278 und 279 ein hübſches Beiſpiel darbieten.

Welche *Richtung* ſollen die Ornamente und Figuren der Decke haben? Die ſchon (S. 379) angedeutete Regel, daſs alles, was Kopf und Fuſs hat, gewiſſermaſsen auf dem Geſims, dem gemeinſamen »Sockel« der Decke zu ſtehen kommen ſolle,*) läſst ſich nicht überall durchführen. Sie beruht auf der Vorausſetzung einer radienförmigen Anordnung des Struktiven, oder doch wenigſtens einer Anordnung mit zentraler Autorität. Das iſt nun zwar bei den Kuppeln und einheitlich aufſtrebenden Gewölben, und ebenſo bei den Vertäfelungen mit ausgezeichneter Mitte (z. B. Fig. 189) zweifellos der Fall, aber gerade die ſtilvollſten flachen Bildungen, die einfachen Balken- und rechtwinkeligen Kaſſettendecken, haben kein Zentrum, hier haben alle gleich groſsen

*) *Semper* (»Stil« I S. 65): »Das Geſetz geht ganz einfach dahin, daſs man ſich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchſichtige Glastafel denken muſs, hinter welcher die Mauern, die in der Phantaſie jede gewollte Höhe erreichen mögen, ſichtbar bleiben. Was nun auf dieſer idealen ſenkrechten Wandfläche jenſeits des Plafonds aufrecht ſtehend gemalt iſt, muſs auch ſo erſcheinen, wenn dafür nur ſeine Projektion auf der (urſprünglich durchſichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Dieſe einfache Regel iſt zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunſt, der ſogenannten perſpective curieuſe, die die ſchwierigſten architektoniſchen Kombinationen, verbunden mit reichen Figurengruppen, auf jeglicher Deckenfläche kunſtgerecht und naturtreu darzuſtellen weiſs. Sie ward ſeit der Renaiſſance ſchon von Bramante, Balthaſar Peruzzi und anderen Meiſtern häufig benützt, ſpäter aber von den Jeſuiten bis zu höchſtem Ungeſchmacke gemiſsbraucht«.

Felder des Netzes gleichen Werth. Am einfachſten liegt das Verhältniſs noch bei den einfachen Balkendecken, wie z. B. Figur 239; hier ſtellt eine die Mitte aller Balken durchkreuzende Gerade auch für jedes einzelne Feld, für jeden Balkenfries die Punkte feſt, nach denen die Ornamente ſich in der Regel richten ſollen — analog etwa der Scheitellinie eines Tonnengewölbes. Im Uebrigen wird man je nach der Beſchaffenheit des Raumes ein gemeinſames Vorn und Hinten für alle Felder ſuchen müſſen. Auf ägyptiſchen Kaſſettendecken waren Adler und geflügelte Sonnen dem Eintretenden zugekehrt; in einem Zimmer mit Fenſterlicht wird man dagegen vorausſetzen dürfen, daſs der Plafond eher von der Fenſterſeite aus betrachtet wird (vgl. Fig. 213, deren Geſtalten dem Fenſter zugekehrt ſind).

333] Vergoldeter Gueridon, nach Jean Berain.

In den Dekorationen des vorigen Jahrhunderts (Spätbarock, Rococo, Zopf) hat die Holzdecke und ſpeziell die Balkendecke ebenſo wenig wie das Kreuzgewölbe Anwendung gefunden. Auſser der geraden Kalkdecke, welche ſehr häufig auf dem Geſims einer Hohlkehle ruht, iſt hier nur die runde Kuppel und das muldenförmige Gewölbe (eigentlich nur Plafond mit ſehr groſser Hohlkehle) beliebt worden; die Kaſſettendecke kommt zwar im Louis XVI.-Stil vor, aber äuſserſt ſelten in Wohnräumen. Dagegen iſt namentlich im Rococo eine virtuoſe Verbindung von ſtuckirter und maleriſcher Ornamentik geübt worden, oft mit reicher Vergoldung und Verſilberung. Ich darf mich wohl darauf beſchränken, auf die bezüglichen Abbildungen in dieſem Werke und im »Formenſchatz« zu verweiſen.

334] Reiches Bett, von Daniel Marot. (Um 1700.)

Befondere Rückficht ift bei Plafondanlagen auf die Höhe, Breite und Tiefe des Zimmers zu nehmen. Kleine Verhältniffe verlangen kleinere Eintheilungen und zartere Profile; die Decke foll nicht den Eindruck einer fchweren Laft machen. In niedrigen Räumen kann man die Decke dadurch fcheinbar erhöhen, dafs man fie mit einem breiten Fries (Fig. 187) oder einem ftarken Konfolengefims (Fig. 152) einfafst, oder dafs man fie durch eine Hohlkehle mit der Wand verbindet (Fig. 242). Durch dunkle Erfcheinung wird die Grofsräumigkeit unterftützt; darum find dunkelbraune Holzdecken fogar in niedrigen Zimmern mit weifser Wand erträglich. Blau insbefondere macht die Decke höher, luftiger. Mit einfachften Mitteln und geringen Koften laffen fich mit Papiertapeten fchöne Wirkungen erzielen; man braucht fich dabei nicht auf die Anwendung von fog. Holztapeten zu befchränken. Doch follte man darauf verzichten, mit folchen graphifchen Hilfsmitteln den Schein wirklicher Profile, Rahmen, Rofetten u. dgl. hervorzubringen, überhaupt farbige Täufchungen über die Geftalt (S. 143) zu unternehmen; felbft Täufchungen über Stoff und Technik (S. 144) können unangenehm berühren, z. B. lithographifch dargeftellte reiche Intarfien. Der Papiertapete haben wir uns nicht zu fchämen, wenn wir ihr die befcheidene Rolle eines Surrogates für *einfache* Wandmalerei oder textile Bekleidung zuweifen. In diefem Sinne erfcheint mir z. B. eine blaue Tapete mit goldenen Sternen als Deckenbekleidung fehr ftilvoll, und ich würde einen folchen Tapetenhimmel jeder papiernen Imitation einer koftbaren Holztechnik vorziehen.

Von befonderem Reiz ift die Durchführung *verfchiedener* Plafonddekorationen in *ein und demfelben* Raum, z. B. in einem Zimmer mit Anbau, Erker oder Empore; hier kann man dem Hauptraum einen Holzplafond, dem Nebenraum eine gemalte Stuckdecke geben, u. f. w. Auch gewölbte Nebenräume, z. B.

mehreckige oder runde Erkeranbauten ſtimmen trefflich neben dem Hauptraum mit gerader Decke. In meinem Saal habe ich neben der geſchnitzten Balkendecke des Hauptraumes eine eingelegte Balkendecke in der Empore, und endlich gewölbte und mit Grotesken bemalte Decken in den Erkern angebracht (Fig. 245). Solche dekorative Auseinanderhaltung verſchiedener Partien desſelben Raumes iſt zwar ein Erbſtück des deutſchen Mittelalters und nicht nach dem Geſchmacke der italieniſchen und franzöſiſchen Renaiſſance, aber ſie trägt viel dazu bei, unſere Wohnung heimlich und gemüthlich zu machen. Der Effekt wird vervollſtändigt, wenn wir dem Nebenraum auch einen etwas erhöhten Boden und eine von derjenigen des Hauptraumes abweichende Wanddekoration geben.

DIE WAND. Die ſeitlichen Raumabſchlüſſe des Zimmers verfügen über eine groſse Auswahl dekorativer Bekleidungen. Was zunächſt die Stoffe anbelangt, ſo können Marmor, Sandſtein, gebrannte und glaſirte Erden, gewöhnlicher Kalkbewurf, Mörtel- und Freskogrund, Holz, Textilſtoffe, Leder und Papier angewandt werden; aber auch der plaſtiſche und maleriſche Schmuck iſt nahezu unbegrenzt und im Weſentlichen nur durch praktiſche Rückſichten eingeſchränkt. So hat denn

5] Entwurf zu zwei verſchiedenen Kaminen, von Paul Decker.

die Wanddekoration ſich alle nur denkbaren Motive der Natur und Kunſt dienſtbar gemacht, Thieriſches und Vegetabiliſches in ihre maleriſchen Techniken und in ihre Reliefs umſtiliſirt, ja ſelbſt die Säulenordnungen und die architektoniſchen Façaden ſich zu eigen gemacht. Aber Eines iſt der Wand verſagt, was der Decke in ſo hohem Grade zu Statten kommt: das harmoniſche Gleichgewicht aller Theile; ſie kann weder eine netzartige Symmetrie, noch eine zentrale radienförmige Anlage entfalten.*) Dieſe Beſchränkung — eigentlich ſchon ſymboliſch begründet, da alles Lebende, das an der Wand verſinnbildlicht erſcheint, Fuſs und Kopf, ein Oben und ein Unten haben muſs — ergiebt ſich aus den objektiven Funktionen der Wand. Die unteren Theile derſelben dienen in der Regel dem Mobiliar als Hintergrund, andrerſeits wird nicht nur wegen unſerer körperlichen Berührungen, ſondern auch wegen der Höhe unſeres Geſichtskreiſes eine ganze Reihe von Motiven ausſchlieſslich in die höheren Partien verwieſen, und zwar gilt dies im Wohnzimmer noch mehr als in Prachträumen. Dieſe *horizontale Theilung* der Wand iſt ſeit den älteſten Zeiten zu künſtleriſchem Ausdruck gekommen, am Beſten aber durch die Renaiſſance. Was wir im »Kandelbrett« des gothiſchen Zimmers (S. 270) und anderen mittelalterlichen Bildungen nur unvollkommen angedeutet ſehen, das wird nun durch die antike Geſimsbildung zur vollendeten Form erhoben. Die vier Innenwände werden (analog den vier Façaden eines freiſtehenden Gebäudes) in zwei ringartig zuſammenhängende Etagen abgetheilt, ſo daſs zwar nicht die *einzelne* Wand für ſich, wohl aber jede Hälfte aller Wände *zuſammen* ein Ganzes bildet. Wir erhalten dadurch eine aufſteigende Viertheilung des Zimmers: Boden, untere Wand, obere Wand, Decke.

Die Theilung der Wand kömmt zunächſt durch die *Stoffe* zum Ausdruck. Die untere Hälfte ſoll wärmer, elaſtiſcher und widerſtandsfähiger ſein, als die obere: wir bekleiden z. B nicht die obere Hälfte mit Holz, während die untere den rohen Kalkbewurf oder nur eine gewebte Tapete hat. Die Rangfolge iſt: Holz, Gewebe, Stein, Kalk; ſo zwar:

Unten Holz, — *oben* Gewebe, Stein oder Kalk.
Unten Gewebe, — *oben* Stein oder Kalk.
Unten Stein, — *oben* Kalk.

---

*) Eine Ausnahme bilden die gitterartigen Wanddekorationen der orientaliſchen Bauſtile, worauf wir hier nicht einzugehen brauchen.

336] Fensterdekoration. Nach Paul Decker (1609).

Die ganze Wand kann z. B. aus Mörtelgrund beftehen, in gewiffer Höhe ein hölzernes Gefims haben und unterhalb deffelben mit einem Textilftoff bekleidet fein [Fig. 88].*) Oder über der Holzwand kann ein fchmaler Majolikafries laufen etc. Auch in der *Farbe* können fich die oberen und unteren Partien der Wand unterfcheiden. Die letzteren müffen mit Rückficht auf den angelehnten Hausrath und als Hintergrund für die Bewohner ruhige Farbentöne haben; dagegen kann oben die reichfte Farbenpracht entfaltet werden, fei es in zufammenhängenden Wandmalereien, Gobelins u. dgl., oder durch gefchickte Anordnung von Staffeleibildern und dekorativen Gegenftänden. Ueber den Einflufs der letzteren auf die ornamentale Behandlung des Grundes wurde fchon früher (S. 132 & 138) gefprochen.

Die Wand kann aber auch ohne horizontale Theilung mehr oder weniger reich dekorirt werden: Holzbekleidung aus langen, vom Boden bis zur Decke reichenden Brettern, mit und ohne vertikale Theilungen, waren fchon im Mittelalter fehr häufig; von den die ganze Wand bedeckenden Webereien war fchon (S. 251) die Rede. Auch an über und über leeren fowie dergleichen bemalten Wänden mit Kalkbewurf hat es nicht gefehlt. Im bürgerlichen Zimmer des vorigen Jahrhunderts war der gleichmäfsige Anftrich, feit den Zeiten des Zopfes ift auch die gleichmäfsige Papiertapete fehr häufig. Endlich können wir auch verfchiedene Wände deffelben Zimmers fowohl ftofflich und farbig, als bezüglich der tektonifchen Theilungen verfchieden behandeln.

*) Ein fehr fchönes Beifpiel hiefür im Schloffe Tratzberg in Tirol, vgl. Formenfchatz 1880 No. 71 & 72.

Als ſtruktive Bildung betrachtet, iſt die *Holztäfelung* die wichtigſte unter den Wandbekleidungen. In den orientaliſchen und altnordiſchen Stilen, ebenſo wie im romaniſchen tritt das Struktive mehr zurück: dem Prinzip der netz- und gitterartigen Flächenbelebung, welches der Weberei entlehnt iſt und im Fuſsteppich bis zur Stunde herrſcht, wurde auch die Holzbekleidung unterworfen. Die frühe Gothik wurde zwar den ſubjektiven Funktionen des Holzes dadurch gerecht, daſs ſie neben den glatten Füllungen oder ſolchen mit geſchnitztem (gravirtem) oder gemaltem Schmuck auch die zuſammenhaltenden Theile kräftiger hervortreten lieſs; indeſſen blieb doch die Füllung als breit ausgeſpannte Fläche das Hauptelement der Wandbekleidung (vgl. S. 250). In der ſpäteren Gothik (vgl. S. 262), welche durch das Ueberwuchern der architektoniſchen Formen gekennzeichnet iſt, nahm das perpendikulare Rahmen- und Stabwerk immer mehr überhand, die Vertäfelung ſowohl als das gröſsere bewegliche Geſchränk ward in zahlreiche ſchmale Felder eingetheilt, denen naturgemäſs eine breit angelegte eurhythmiſche Flächenbelebung verſagt war; gleichzeitig trat in den Bekrönungen und Frieſen an die Stelle weit ausgeſpannter lebensvoller Rankenornamente das kleinliche Maſswerk mit Fiſchblaſen, kleinen Spitzbogen, Fialen etc. Ich habe oben (S. 266 und 272) hervorgehoben, daſs ſich der deutſche Süden dieſer Entwickelung gegenüber weſentlich ablehnend verhalten hat. Jener Neigung zur Kirchenfaçade aber muſsten endlich auch die gröſseren Schränke, Betten, Sitzbänke etc. dienſtbar werden, die nun nicht mehr als ſelbſtſtändige »Möbel« (mobile, Bewegliches) an die Wand geſtellt, ſondern mit derſelben ſtruktiv verbunden wurden.

Eine ähnliche Entwickelung hat die Holzbekleidung der Renaiſſance durchgemacht. Sie begann damit, daſs die Geräthe von der Wand losgelöſt und wiederum zu »Mobilien« gemacht wurden; die Füllung ward wieder als dominirende Fläche verherrlicht, welche nun aber nicht mehr mit der in der frühen Gothik üblich geweſenen Bemalung, ſondern in noch ſtilvollerer Weiſe durch Intarſien belebt wurde — wenn nicht, was ja die Regel geweſen ſein mag, die natürlichen Zeichnungen des Holzes genügten. Im Allgemeinen wurden ſehr richtig die Schnitzereien nur bei den vorſpringenden ſtruktiven Einfaſſungen (Rahmen, Stützen, Frieſen etc.) angewandt, während die Füllung flach gelaſſen, beziehungsweiſe mit eingelegter Arbeit ornamentirt wurde. Dieſen Charakter trugen die italieniſchen Holzvertäfelungen und Chorſtühle ſchon im 15. Jahrhundert, wobei nicht auſser Acht zu laſſen iſt, daſs jenſeits der Alpen die

337] Darſtellung eines Salons im flachen Barockſtil um 1605—10. Nach Salomon Kleiner.

338] Dekorations-Skizze von Joh. Jak. Schübler (1610—18).

antiken Erinnerungen auch in der Tektonik niemals ganz durch die Gothik verdrängt waren. Die Form der Zimmervertäfelung in Fig. 100, 106 und 134, wobei die groſsen Füllungen durch flache Frieſe oder Pilaſter getrennt waren, herrſchte in Deutſchland in der ſogen. Holbeinzeit faſt ausſchlieſslich. Seit der italieniſchen Hochrenaiſſance wurden auch an den Täfelungen die architektoniſchen Formen immer kräftiger, die Pilaſter wurden vielfach durch Halbſäulen erſetzt (Fig. 164), die Füllungen wurden zu fenſterartigen Niſchen, oft mit Muſchelſchalen und kleinen Giebeln, flankirt von ähnlich gebildeten Liſenen (Fig. 172, 200, 229, 235), oder ſie wurden ganz und gar in ſymmetriſches Rahmenwerk aufgelöſt (Fig. 182, 190). Was oben S. 296 ff. von der Spätrenaiſſance im Allgemeinen geſagt wurde, das gilt im Beſonderen auch von ihren Vertäfelungen und ihrem gröſseren Geſchränk; die deutſchen Schreiner waren unermüdliche und erfindungsreiche Zimmerfaçadenkünſtler, und wenn ſie hierin auch oft über die Ziele einer ſtilvollen Tektonik hinausgingen, ſo muſs ihre Virtuoſität in der farbigen Behandlung des Holzwerks (vgl. S. 290) reichlich für jene Ausſchweifungen entſchädigen. Es iſt ein freudiges Schwelgen in der Symbolik des Monumentalbaus, vielleicht prinzipiell ebenſo wenig berechtigt, aber doch viel luſtiger und vermöge des horizontalen Prinzips der Renaiſſance auch ſtilgerechter als die analoge Erſcheinung im gothiſchen Täfelwerk.

Die moderne Renaiſſancevertäfelung knüpft meiſtens an die einfacheren alten Formen an — ob mehr aus Gründen der Wohlfeilheit, als aus ſtiliſtiſchen Erwägungen, mag dahin geſtellt bleiben. Beiſpiele bieten u. a. Fig. 210, 217, 273, 278, 288. Leider ſind auch manche Verirrungen bemerkbar, von welchen die Spätrenaiſſance und ſogar der Barockſtil frei waren. Namentlich in reicheren

339] Wanddekoration mit Alkoven (Sopha mit Spiegelwand) von Nic. Pineau.

Einrichtungen, welche aus den Ateliers von Architekten hervorgehen, macht ſich häufig das Beſtreben geltend, das weit vortretende Geſchränk mit der Täfelung zu einem organiſchen Ganzen zu komponiren. So intereſſant ſolche Aufgaben ſein mögen, ſtilgerecht im Sinne der Renaiſſance ſind ſie nicht — Möbel ſollen mobil ſein! Sodann wird ſehr oft gegen die anerkannten Säulen-, Geſims- und Profilbildungen gefehlt, und zwar nicht aus überſprudelnder Geſtaltungskraft, ſondern aus reinem Unverſtand und Leichtſinn. Sicher iſt dem Schreiner ein gewiſſes geiſtreiches Spielen mit den Symbolen der Baukunſt geſtattet — unter zwei Vorausſetzungen: erſtens daſs er die Symbole ſelbſt verſteht, und zweitens daſs er ſein Geſchäft mit etwas künſtleriſchem Humor betreibt. Wer das nicht leiſten kann, der bleibe ein ehrlicher Imitator! Endlich die Auswahl und das farbige Zuſammenſtimmen der Hölzer, die Eintheilungen der Furniere etc. — Praktiken, in denen die deutſche Spätrenaiſſance geradezu Staunenswerthes geleiſtet hat, die aber nur dann in der alten Vollkommenheit

wiedergewonnen werden können, wenn die Befteller felbft unnachfichtlich darauf beftehen. Ich warne vor dem immer wiederholten Gebrauche des Oeles, wodurch das fchönfte Holz allmälig finfter und fchmutzig wird, auch vor den dunklen Beizen. Das Befte ift und bleibt die Wachspolitur.

Eine wefentlich andere Bedeutung, als die mindeftens mannshohe oder bis zur Decke reichende Täfelung (lambris de hauteur), welche als »Hintergrund« für Möbel und Menfchen dient, hat der felbftftändige Holzfockel (lambris à l'appui). Der letztere dient den höheren Wandpartien nur als »Bafis«. Eine folche Unterlage aber thut *jeder* gewebten oder gemalten Wanddekoration fehr wohl. Von einem gröfseren Gefims ift hierbei felbftverftändlich abzufehen. Die Farbe richtet fich nach der übrigen Dekoration; die Holzfarbe ift nur geftattet, wenn auch Thüren und Möbel diefelbe behalten. Die fürftlichen Einrichtungen der franzöfifchen Königsftile haben überhaupt die naturholzfarbige Vertäfelung mit dem Kannengefims nicht angewandt: hier reichte die Holzbekleidung (mit und ohne Schnitzwerk) entweder bis zum Plafond, und in diefem Falle wurde diefelbe faft immer mit hellen Leim- oder Oelfarben (namentlich weifs, hellgrün, hellblau, gelb, niemals braun, roth oder violett) »gefafst«, auch theilweife vergoldet oder bemalt (vgl. S. 351); oder der lambris à l'appui diente nur als unterer Fries für die eigentliche Wanddekoration an Gobelins, Atlasftoffen, Spiegeln, Wandmalereien etc., wobei wiederum fehr häufig fefte Holzeinrahmungen und Eintheilungen mitwirkten. Aber auch diefer Sockel erfchien dann nur felten in Naturholzfarbe; ja die helle Ifochromie des Rococo (S. 124) fchliefst die Holzfarbe nahezu aus. Dagegen hat die bürgerliche Dekoration des vorigen Jahrhunderts um fo häufiger fammt den Thüren und Möbeln auch den Lambris die Holzfarbe belaffen. Nur dadurch ift es uns möglich, von einem »deutfchen Zimmer« auch der Rococo- und der Zopfzeit zu fprechen. Indeffen ift es in einem folchen Raume gerathen, die Lambris nicht höher zu machen, als etwa zum Anlehnen des Rückens beim Sitzen auf der Wirthshausbank nöthig ift, und keinesfalls höher als $^1/_3$ der Zimmerhöhe und nicht niedriger als das Fenfterbrett. Die Profile der Leiften und die Eintheilungen, ebenfo die Holzarten der Lambris follten womöglich mit jenen der Thüren harmoniren.

Mit der Vertäfelung organifch verbunden ift zunächft die *Thüre*. An den vornehmen Beifpielen der Renaiffance harmoniren beide in Struktur, Ornamentik, Holzarten und Farbe, indeffen läfst fich dies nur als Wunfch, nicht als Regel aufftellen. Das Hauptportal eines gröfseren Gemachs kann als tektonifches

Gillot inv. et sculp

340] Panneau in Gewebe oder Wandmalerei von Claude Gillot (um 1710).

341] Theil eines gemalten Plafonds von G. M. Oppenort.

Prachtſtück ausgezeichnet werden, während die Nebenthüren ſogar einfacher als die Vertäfelung behandelt werden. Selbſtverſtändlich paſst eine Thüre aus dunklem Nuſsbaumholz mit frühen italieniſchen Schnitzereien ſehr ſchlecht zu einer Vertäfelung aus hellen Hölzern mit ſpäten deutſchen Intarſien. Die Frührenaiſſance hatte an den inneren Zimmerthüren in der Regel weder Giebel noch flankirende Niſchen und Liſenen; wurden Aufſätze beliebt, ſo wurden ſie in freier künſtleriſcher Weiſe mit dem figürlichen und pflanzlichen Schmuckwerk des frühen Façadenbaues gebildet (Fig. 120, 124). Im Sinne der Frührenaiſſance lag wohl viel mehr eine maleriſche Ausſchmückung, für reichſte Wirkung etwa nach Art der Einfaſſungen von Holbein's d. Jg. Paſſionszeichnungen.*) Thüren von vornehmſter Wirkung mit ſchönen Intarſien und Einfaſſungen aus rothem Marmor im Landshuter Reſidenzſchloſſe (Fig. 105). Später wurden Giebel, Säulen, Pilaſter, Karyatiden, Kartuſchen, Voluten etc. oft in den reichſten Verbindungen mit Intarſien und Schnitzereien angewandt, alles das noch gehoben durch farbige Abſtufung in den Furnituren der Frieſe, Füllungen, Geſimſe, Adern etc. Auch hier wieder in den ſpäteren deutſchen Arbeiten oft ſehr frühe Motive, wie z. B. die Lünette in Fig. 124. Es mag auffallen, daſs unter dieſen zahlreichen alten Beiſpielen, welche unſere Illuſtrationen zeigen, ſich nur wenige Thüren mit *zwei Flügeln* befinden. In den beſten Zeiten hatte man dieſe Form nur an den Thoren von Kirchen und an Portalen weltlicher Prachträume; hier konnte den Feldern der Doppelthüre eine anſtändige Gröſse gegeben werden, während in den kleinen Verhältniſſen des Wohnzimmers nur die einfache Thüre mit der breiten Vertäfelung harmonirte. Seit Louis XIV. gehörten die über-

*) Formenſchatz der Renaiſſance No. 276, 188, 248; Jahrgang. 1879 No. 147.

342] Entwürfe zu Bronzeleuchtern und zu Metallbeſchlägen an Möbeln von G. M. Oppenort.

mäſsig hohen und breiten Doppelthüren auch in den Wohnungen — konform dem geſpreizten Weſen der Menſchen — zum guten Ton.

Ueber den Stil der *gewebten und geſtickten Wandbekleidungen* habe ich ſchon oben S. 131, 148, 235, 251 u. a. O. das Weſentlichſte geſagt. Wann endlich wird man dieſes herrliche Dekorationsmittel wieder ſeinem ganzen Werthe nach würdigen, ohne fortwährend ſein gutes Recht mit Füſsen zu treten! Es iſt ſo einfach über den Stil des Wandteppichs klar zu werden, und dennoch begegnen wir auf Schritt und Tritt den ärgſten Verſtöſsen. Da werden nach modern-franzöſiſchen Rezepten Atlas- und Velourſtreifen als »Füllungen« (Pannelen, panneaux) in hölzerne, wohl gar vergoldete Rahmen eingeklemmt, werden Muſter des italieniſchen Marmorſtils in die geduldige Seide hineingewebt u. ſ. w. Und der ganze Unſinn wiederholt ſich natürlich in ſtark vermehrter Auflage mit der Papiertapete, dem billigen Erſatz des Gewebes. Im Allgemeinen werden an die Qualität des Stoffes übertriebene Anforderungen geſtellt, man glaubt gemeinhin nicht ohne Sammet oder Atlas auszukommen, und zieht daher die den Schein dieſer Stoffe tragenden Papiertapeten einem einfachen Leinen-

343] Wanduhr auf eigenem Feld von G. M. Oppenort.

und Wollenſtoff vor.*) Die prächtigen perſiſchen Leinentücher z. B., deren Fläche durch leicht geſchwungene Blumenranken, fabelhaftes Gethier etc. in Seidenſtickerei ſo liebenswürdig-ſtilvoll belebt iſt, eignen ſich nicht allein ganz vorzüglich zur Wandbekleidung, ſondern ſind auch ziemlich leicht zu imitiren — eine famoſe Aufgabe für unſere ſtickluſtigen Damen! Die ſchweren Bekleidungen in Sammet, Atlas und Brokat alter Fabrikation ſind ſo ſelten und theuer geworden, daſs es thöricht wäre, ihre Anwendung in gröſserem Umfang zu empfehlen; bei der Imitation derſelben genügen nicht die guten alten Muſter, auch die Färbung iſt eine ſehr ſchwierige Frage, welche bisher nur ausnahmsweiſe glücklich gelöſt ward. Direkt auf Kalkbewurf oder auf Sackleinen *gemalte* byzantiniſche, romaniſche und gothiſche Stoffmuſter ſind, geſchickt ausgeführt, einer mangelhaft gefärbten Weberei vorzuziehen. Auch die Bekleidung mit guten Gobelins (arrazzi) iſt ſchwer ausführbar: die alten, in Zeichnung und Farbe muſtergiltigen Stücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, ſowohl die figurenreichen als die ſogen. »Verdüren« (vorwiegend Bäume und Landſchaft darſtellenden) ſind ſelten und koſtbar, für Deutſchland überdies durch hohe Zölle vertheuert;**) ihre ſtilgerechte Imitation iſt, weil zu koſtſpielig,

*) Auf guter Leinwand ſtehen ſehr ſchön und glänzend gewiſſe rothe, grüne, blaue und goldgelbe Farben; Verſuche, damit Wandbekleidungen herzuſtellen, würden freilich nur dann gelingen können, wenn die Beſtimmung der Muſter und Farben in die rechten Hände gelegt würde.

**) Die kunſtſinnigen Franzoſen laſſen dagegen alterthümliche Kunſt- und kunſtgewerbliche Gegenſtände als »Objects de collection« zollfrei eingehen! Wie beſchämend für uns!

344] Wanddekoration von G. M. Oppenort.

über einzelne Verſuche nicht hinausgekommen; was aber die Produkte modernen Geiſtes anbelangt, ſo wurde ſchon oben S. 148 das Verdikt geſprochen. Auf grober Leinwand mit der Textur der Gobelins werden ſehr hübſche *gemalte* Imitationen hergeſtellt; gegen ihre Verwendung laſſen ſich die auf S. 146 ausgeſprochenen Bedenken freilich um ſo mehr einwenden, wenn es ſich um die täuſchende Nachahmung auffallend groſser und figurenreicher Stücke handelt. Die auf gewebten Grund gemalte Gobelinimitation, weſentlich nur eine Täuſchung über die Technik, kann uns deshalb leidlich genügen, weil wir neben der Farbe den Eindruck des gewebten Stoffes haben. Man hat auch verſucht, reiche Stoffmuſter auf rohe Gewebe zu *drucken*, aber ohne den Erfolg, welchen die geſchickte Hand des Malers erzielen kann. Gedruckte oder gemalte *Papiertapeten*

können in gleicher Weife nur dann befriedigen, wenn ihnen — wie das Ballin in Paris mit fo grofser Meifterfchaft zu Wege gebracht hat — eine texturähnliche rauhe Oberfläche verliehen wird. Nur fragt es fich, ob es überhaupt Aufgabe der Papiertapete ift, gerade die reichften und koftbarften Gewebe zu imitiren. Giebt fich das Papier ehrlich als das, was es ift, fo mufs es fich auf leichte malerifche Mufter befchränken. In diefer Beziehung hat der Louis XVI.-Stil mit feinen geftreiften Tapeten, in welchen zarte Blumengewinde auf weifsem Grund die Hauptrolle fpielen, durchaus Muftergiltiges gefchaffen. Nichts hindert aber, auf der Papiertapete, unter ftiliftifcher Wahrung ihres ftofflichen Wefens, felbft zur Freiheit der Japanefen fortzufchreiten und Bilder des heiterften Pflanzen- und Thierlebens anzubringen.

Die *Ledertapete* hat einen ganz eigenthümlichen Stil: der zäh-elaftifche Stoff ift von der Natur gegeben, die Mufter werden theils plaftifch in denfelben eingeprefst, theils farbig aufgetragen; die Ornamentik kann und foll daher eine von derjenigen der Gewebe grundfätzlich verfchiedene fein. Da die Preffung ein leichtes Basrelief zur Folge hat, fo erträgt die Ledertapete fogar zarte Mufter des Stein- und Holzftils (vgl. Fig. 317). Dem Leder find nicht nur durch gewiffe Beizen brillante Farbentöne beizubringen, es nimmt auch vorzüglich metallifche Pigmente an und ermöglicht dadurch Wirkungen, welche den Geweben verfagt find. Wegen ihres matten Glanzes eignet fich die Ledertapete mehr für die oberen als für die unteren Wandpartien. Alles dies gilt auch von der, fchwierig herzuftellenden, Imitation in Papiermaché.

Die *Wandmalerei* auf Freskogrund oder rohem, fandigem Kalkbewurf ift mit der bereits (S. 386) befprochenen Deckenmalerei im Prinzipe Eins, nur dafs an der Wand alles Dargeftellte den Kopf oben hat und hier in Zeichnung und Farbe auf die fonftige Wanddekoration Rückficht genommen werden mufs. Naturgemäfs kommen in horizontaler Entfaltung mehr Motive des irdifchen Lebens in Betracht, ftilifirte Hiftorien, Triumphzüge, Bacchanalien, Jagden, Wappen, in Blumenranken kletternde Kinder und Thiere u. f. w. Im bewohnten Zimmer wird fich diefe Malerei auf die obere Partie der Wand zu befchränken haben. Als Untergrund ift die warm grau-weifse Naturfarbe des Kalkbewurfs allen weiteren Anftrichen vorzuziehen (vgl. S. 138, 181). Wie die gewebte Tapete nur eine gewebte Borte haben foll, fo die Wandmalerei nur eine gemalte Einfaffung — wenn nicht die ftruktiven Profile der Mauer felbft Rahmen bilden. Es gibt kaum etwas Stilvolleres als eine weifse Wand über

345] Kamin mit Spiegelauffatz von C. E. Brifeux.

mannshoher Holzvertäfelung und unter hölzernem Plafond. Auf diefem breiten naturfarbigen Fries können fich dann die liebenswürdigen Geftalten und Ranken ausdehnen, die wir in den deutfchen Holzfchnitten und Handzeichnungen, namentlich aber in den Glasmalereien und in der Bücherornamentik*) des 16. Jahrhunderts finden. Auf die Wiederbelebung der mittelalterlichen Geftalten der Wandmalerei (S. 234) müffen wir wohl verzichten, um fo mehr haben wir ihren technifchen Stil zu fchätzen. Wer das Zeug dazu hat, der komponire etwas Neues, aber er achte die Prinzipien, durch deren Befolgung die Alten fo Grofses geleiftet haben!

Die in der italienifchen Prachtdekoration fo hoch entwickelte Verbindung der Wandmalerei mit Stein- oder Stuckoplaftik (S. 387) kann trotz allem Farbenreichthum doch mit ihren kühlen Materialien nicht wohl in unferen nordifchen Wohnräumen heimifch werden. Um fo mehr eignet fie fich für Bäder, Vorhallen und Räume, welche der Repräfentation gewidmet find. Eines der fchönften Beifpiele auf deutfchem Boden, das von Italienern zu Ende des 16. Jahrhunderts ausgeführte Bad im Fuggerhaus zu Augsburg, ftellt Fig. 165 dar.

Marmor und *gebrannte Erden*, insbefondere *Majolikafliefen*, kommen als Wandbekleidungen für Badeftuben, Küchen und Vorfäle, dann aber für wichtige

*) Die Beziehungen zwifchen Miniaturmalerei und Bücherornamentik einerfeits und dekorativer (auch Fayence-Malerei), andrerfeits find äufserft intereffant. Als Quelle erften Ranges für Studium und Praxis nenne ich *A. F. Butfch's* Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaiffance, 2 Bde. mit ca. 250 Tafeln.

346] Entreſol und Beletage von J. A. Meiſſonnier.

Partien des Wohnzimmers, für den Kamin und den Ofen in Betracht. Die Anwendung dieſer Stoffe zu Frieſen, welche die obere (Kalk-)Wand einfaſſen oder nur von der unteren (Holz-)Wand trennen, wurde ſchon angedeutet. Der *plaſtiſche* Stil iſt im Weſentlichen auf einfarbige Marmorarten und Terrakotten beſchränkt; für die Behandlung hat das Basrelief des frühen italieniſchen Pietraduraſtils (d. i. Hartſteinſtils) muſtergiltige Vorbilder geſchaffen. Der geſcheckte Marmor ſchlieſst durch ſeine natürlichen Zeichnungen das Relief aus, wogegen die Produkte der Töpferei (namentlich Majolikaöfen) gleichzeitig das Relief und die Polychromie ertragen. Die *maleriſche* Behandlung der glatten Majolikaflieſen beruht ungefähr auf denſelben Prinzipien, wie die Wandmalerei auf naturfarbigem Kalkgrund, nur daſs bei den erſteren glaſirte Laſuren erſcheinen und daſs die Herſtellung in kleinen Stücken, überhaupt die Technik und die Nachtheile des Brennens der Malerei weſentliche Beſchränkungen auferlegen. Zuſammenhängende Muſter werden nach den herrlichen orientaliſchen Vorbildern ſo gemalt, daſs die beim Brennen verdorbenen Stücke leicht zu erſetzen ſind; am Einfachſten verſieht man jede Flieſe mit einer ſelbſtſtändigen Zeichnung, wie es die Maler der alten Schweizer Majolikaöfen gemacht haben.

Der Ofen! Geprieſen ſei der einſichtsvolle Mann — es wird wohl ein Germane geweſen ſein — der zuerſt auf die Idee kam, den offenen Rauchfang

Kamin und Wanddekoration im Stil Louis XV. Aus dem Hause der Madame d'Yvon in Paris.

347] Zimmerdekoration von J. A. Meiſſonnier. (Um 1735.)

feiner Halle mit einem Thongehäufe zu umgeben! Vielleicht war das erfte Exemplar eine Art Backofen; jedenfalls hat der nordifche Kunftfinn und Humor im Laufe der Jahrhunderte diefen braven Hausfreund mit befonderer Zärtlichkeit ausgeftattet. Das Prinzip des grünglafirten Ofens mit breiter Bafis ward fchon von der deutfchen Gothik gefunden und prächtig ausgebildet (vgl. S. 270). Ich vermuthe, dafs die erften Oefen gemauert, mit Kalk verputzt und nur an einzelnen Stellen mit vertieften Kacheln verfehen wurden. Die Form der tiefen, fchüffelförmigen Kacheln gehört wohl noch dem 14. Jahrhundert an; fpäter waren die fchilderhausförmigen Kacheln mit Spitzbogen und Ranken oder Mafswerk beliebt, an den Bekrönungen und Gefimfen wurden Wappen, Thiere etc. angebracht. Eine der grofsartigften Leiftungen ift der buntglafirte Ofen aus dem Salzburger Kaftell, deffen Kacheln alle Formen und Farben der gothifchen Wunderblume darftellen. Diefen ftil- und kraftvollen gothifchen Bildungen des Ofens hat die Renaiffance eigentlich nur *ihre* architektonifchen und ornamentalen Details hinzugefügt, die Gefimfe und Friefe verfeinert und ihre beliebten mythologifchen, biblifchen und zeitgenöffifchen Schildereien auf den zum Theil fehr grofsen Kacheln angebracht; technifch Selbftftändiges leiftete fie dagegen in der farbigen Behandlung des Majolikaofens (vgl. S. 198), welcher hauptfächlich in der Schweiz feit dem Ende des 16. Jahrhunderts künftlerifch entwickelt worden ift. Allen anderen voran fteht der Name des Nürnbergers *Auguftin Hirfchvogel.* Seine wirklich monumentale Höhe erreichte diefer Kunftzweig in der Schweiz und fpeziell in Winterthur unter den Händen der Maler- und Hafnerfamilie *Pfau*, zu Anfang und um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die in Fig. 156, 227 und 255 abgebildeten Oefen find fchweizerifchen Urfprungs. Aber auch in Tirol, Bayern, Schwaben, Franken wurden die buntglafirten Oefen hergeftellt, welche Lübke fehr richtig als »illuftrirte Prachtausgaben deutfcher Hauspoefie« bezeichnet hat. Von den Eigenthümlichkeiten der Farben und Techniken können felbftverftändlich nur die alten Originale*) einen Begriff geben; was die Formen anbelangt, fo geben unfere Abbildungen zahlreiche Beifpiele der in den verfchiedenen Perioden der Renaiffance gebräuchlichften Anordnungen. Der Ofen wird hier nicht ftiefmütterlich als ein nothwendiges Uebel, fondern als Haupt-

*) Eine befonders reiche Sammlung an deutfchen Oefen befitzt das Germanifche Mufeum zu Nürnberg. Leider gehen die fchönften alten Majolikaöfen fort und fort in's Ausland. Mit einer Million Mark jährlich könnte Deutfchland feine zum Verkauf kommenden alten Kunftfchätze als öffentliches Eigenthum erwerben — jetzt müffen wir fehen, wie fortwährend das Schönfte und Befte nach England, Frankreich und Amerika wandert, ohne die Hoffnung, diefe Sachen jemals wieder zurückzubekommen.

348] Durchſchnitt eines
Gartenpavillons, von François Cuvilliés.
(Um 1730.)

ſtück der Dekoration behandelt; mit der breiten Sitzbank tritt er ſtark und anſpruchsvoll weit in das Zimmer vor und gibt dieſem ein eigenthümliches nordiſches Gepräge, um ſo mehr, wenn auch die benachbarten Theile der Wand mit Kacheln bez. Flieſen bekleidet ſind. Dieſen Charakter hat der deutſche Ofen bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts bewahrt.

Ein neues Prinzip brachte der *Rococoſtil* auf: Der ganze Ofen wurde nun nicht mehr aus vielen gepreſsten Kacheln, ſondern aus wenigen, frei modellirten, groſsen Verſetzſtücken gebildet, wobei oft der ganze Auffatz mit Durchſicht ein *einziges* Stück bildete. Die Glaſurfarben waren ſchwarzbraun,

349] Kanapee mit vergoldetem Geſtell, von J. A. Meiſſonnier.

blau, gelb, ſeltener grün, oft auch wurden mehrfarbige Blumen und Ornamente auf weiſsem Grunde angebracht. Während der Zopfzeit waren namentlich die ſandſteingrauen und marmorirten Glaſuren beliebt. Heute kömmt die Prachtgeſtalt des Renaiſſanceofens wieder zu Ehren. Nur ſollte man bei der ſchwungvoll betriebenen Imitation nicht bloſs das Relief der einzelnen Kacheln, ſondern auch die alte Färbung und die ganze kraftvolle Konfiguration des Baues im Auge behalten; während die letztere häufig zu mager und zimperlich ausfällt, geräth man mit der Farbe oft in allzu matte, dunkle Töne. Der grüne Ofen namentlich ſoll ein friſcher, lebenswarmer Kamerad ſein. Der polychrome Majolikaofen wird ſo lange ein unerſchwinglicher Luxusartikel bleiben, als es an Malern (bei der Abundanz unſerer Akademien faſt unglaublich!) fehlen wird, welche ſich mit Beſcheidenheit und Geſchicklichkeit dieſem Geſchäfte widmen. Die Uebermalung von Oefen wäre für manchen Kunſtjünger eine beſſere Aufgabe als die Anfertigung unverkäuflicher Staffeleibilder. — Der *eiſerne* Ofen iſt neben ſeinem thönernen Bruder ſehr im Nachtheil, wenn es ſich um farbige Erſcheinung und Nachhaltigkeit der Erwärmung*) handelt; nicht unerwähnt will ich jedoch laſſen, daſs auch die alten prächtigen Eiſenöfen (16. und 17. Jahrhundert) mit ihren groſsen figurenreichen Tafeln ſehr gut nachgebildet worden ſind.**)

---

*) Dieſe wird bedeutend ſicherer gemacht, wenn man aus dem Ofen alle ſogen. Durchſichten und Eiſenröhren verbannt, weil das blosliegende Metall die Abkühlung des ganzen Ofens beſchleunigt.

**) Die groſsen Eiſenplatten laſſen ſich für unſeren fortgeſchrittenen Ofenbau nur dann verwerthen, wenn ſie als äuſsere Verkleidung für einen gemauerten Körper dienen. Auch die meiſten alten Thonöfen ſetzen ein Syſtem moderner Züge im Innern voraus. Ich habe in dieſer Weiſe 10 alte Oefen, darunter 5 im Rococo- und 2 im Zopfſtil mit brillant modellirten Ornamenten, in meinem Hauſe aufbauen laſſen; ſie heizen vortrefflich!

350] Theil eines Plafonds mit ſtuckirten und theilweiſe vergoldeten Ornamenten im Schloſſe zu Bruchſal.

Ob auch der *Kamin* (caminus d. i. eigentlich Schmelzofen, franz. cheminée) als gebildeter Rauchfang ein Sohn des Nordens iſt? Die altrömiſche, den Hausgöttern geweihte Feuerſtätte (focus) ohne Schornſtein muſs doch eine ſehr ſchlimme Einrichtung geweſen ſein, geradezu unerträglich in unſerem winterlichen Klima. Schon das nordiſch Romaniſche hat denn auch den Rauchfang dekorativ behandelt (Fig. 141), und die Gothik hat in ihrer Weiſe daraus ein Prachtſtück der Steinhauerkunſt gemacht (Fig. 143, 144, 146). Es entſpricht dem nordiſchen Prinzip des weit vorſpringenden Mantels, daſs in dieſen Bildungen der Auſſatz des Kamins in dem nach oben ſich verjüngenden Rauchfang ſelbſt beſteht. Auch die Renaiſſance rechnete Anfangs mit dieſem ſteilen Rauchdach (Fig. 116), und in Deutſchland war daſſelbe noch ziemlich ſpät beliebt (Fig. 191). Dem vollendeten italieniſchen Stil dagegen war ein ſtarker geſimsartiger Abſchluſs (Fig. 165) ſympatiſcher, über welchem ſich dann wohl auch ein architektoniſcher Auſſatz mit horizontalen Gliederungen erhob. Vielleicht das Prächtigſte in dieſer

Art ist der bekannte Entwurf von Hans Holbein (Fig. 121); in Fig. 182 finden wir ein Beispiel aus der niederländischen Spätrenaissance. Schon seit *Serlio* brachte man über den Kaminen phantastische Dekorationen von Voluten, Muscheln, Figuren und Medaillons an (Fig. 207), für welche *Dietterlin* eine deutsche Grammatik geliefert hat (Fig. 225). Nach den etwas nüchternen Bildungen unter Louis XIII. folgten die figurenreichen, oft schwulstig überladenen »cheminées à l'Italienne« von *Le Pautre* (Fig. 322), endlich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die noch jetzt in den »Salons« beliebten »cheminées à la royale« mit Spiegel, Standuhr, Vasen u. dgl. Wenn wir jetzt in Deutschland die Kaminform noch beibehalten, so dient sie in der Regel nur als dekoratives Kleid für einen eisernen Füllofen; in Fig. 239 ist dies sehr nett mit Hilfe des deutschen Rauchfanges durchgeführt, wobei das Feuerloch durch ein schönes vergoldetes Eisengitter verdeckt ist. Das vornehmste Material für die struktiven Theile des Kamins ist Marmor; nichts hindert aber daran, auch polychrome Majolikafliesen oder grünglasirte Kacheln dazu zu verwenden. In sehr grossen Zimmern ist die Anbringung eines Ofens *und* eines Kamins wohl zu rechtfertigen. Man achte darauf, dass der Feuerboden in der Tiefe der Mauer nicht höher gemacht wird, als der Fussboden des Zimmers. Man nimmt dazu am Besten Platten von Ziegelstein, welche vom Holzboden durch einen eingelegten Marmorfries getrennt werden. Die Rück- und Seitenwände des Feuerlochs werden mit ornamentirten Eisenplatten verkleidet.

Wenn auch der Grundsatz festgehalten werden muss, dass *Schränke* und *Geräthe* mobil d. h. verstellbar sein sollen, so können doch — von den eigentlichen tief eingelassenen Wandschränken abgesehen — einige flache Gehäuse mit der Vertäfelung verbunden werden. Es sind dies namentlich Büchergestelle, Uhrengehäuse und Waschvorrichtungen. Bedingung ist, dass sie nicht zu weit aus der Wand heraustreten, deshalb sind sie insbesondere da am Platze, wo sie einfach eine Ecke des Zimmers ausfüllen. Beispiele in Fig. 175, 235, 246, 251, 252 etc.

Vom *beweglichen Wandschmuck* sind in erster Linie die *eingerahmten Tafelbilder* zu nennen. Darunter verstehe ich farbige Darstellungen, welche nicht sowohl einem obligaten Wandbekleidungsstoffe ornamentale Dienste leisten, sondern selbständig illusionbereitend wirken sollen. Ihre Technik sucht daher rücksichtslos die vollkommensten Mittel: sie benutzt als Malgrund Leinwand, Holz, Kupfer, Pappe, Kreidegrund etc., ohne dass wir (wie beim gewebten und

351] Kamin und Spiegeldekoration von J. A. Meiſſonnier.

beim Freskobild) die natürliche Struktur dieſer Materialien unter der Malerei erkennen müſsten; es iſt auch ganz gleichgiltig, welche Pigmente und Bindemittel der Maler anwendet, wenn er nur ſeinen Zweck erreicht, nämlich eine ſcheinbar lebensvolle Wirklichkeit hinzuzaubern. Da nun aber ſeit den beiden van Eyck die Technik des Oelgemäldes (incl. Tempera und Enkauſtik) als die vollkommenſte anerkannt iſt, ſo muſs daneben jede andere Maltechnik, ſoweit es ſich um eingerahmte Wandbilder handelt, als »nicht wohlgeboren«, als nicht ganz ſtilvoll erſcheinen. Die Zeiten des Kunſtverfalls ſind weſentlich dadurch charakteriſirt, daſs man häufig die Maximen des Tafelbildes auf die ornamentale Stoffbemalung anwendete und umgekehrt; auch heute noch wird darin vielfach gefehlt (ein Beiſpiel S. 148; Aehnliches lieſse ſich aus dem Bereiche faſt aller maleriſchen Techniken berichten). Das Tafelbild braucht nothwendig einen *plaſtiſchen Rahmen* ſowohl zu ſeiner Iſolirung als zu ſeiner Verbindung mit der Wand, dann aber auch, weil gerade die täuſchende Natürlichkeit ſofort als Werk von Menſchenhand erkannt werden ſoll (S. 142); aus dieſen Gründen ergibt ſich als beſte Form eine ſolche, bei welcher der Rahmen, von Innen nach Auſsen abgeflacht, auf der Wand anliegt, während das Bild ſelbſt merklich hervortritt. Für kleine Bilder verhältniſsmäſsig breite, für groſse Bilder verhältniſsmäſsig ſchmale Rahmen. Ueber die Beleuchtung der Oelbilder vgl. S. 159.

Dieſes ganze wichtige Kapitel mit wenigen Sätzen erſchöpfen zu wollen wäre anmaſsend; aber Eines ſollte über allen Zweifel erhaben ſein: wenn das Oelbild ein wirklicher »Zimmerſchmuck« und nicht blos eine kolorirte Idee oder ein techniſches Kunſtſtück ſein, wenn es alſo *dekorativ* wirken ſoll, ſo muſs es mit der übrigen Dekoration harmoniren. Da wir aber mit gutem Recht für unſere deutſche Wohnung prinzipiell warme, behagliche, liebenswürdige und feine Eindrücke verlangen, ſo muſs auch das Staffeleibild dieſen Anforderungen gerecht werden. Nicht Alles, was überhaupt gemalt werden kann, iſt hier am Platze, und kein Bild wird nur deſshalb hoffähig, weil es »gut gemalt« iſt. Das Bild muſs vielmehr der intellektuellen und ſinnlichen Geſammtſtimmung des Raumes entſprechen, der »Temperaturunterſchied« zwiſchen dem Bilde und der ganzen Dekoration darf kein zu groſser ſein. Selbſt die Landſchaft muſs ſich's gefallen laſſen, für die wärmere Umgebung um einige Grade geſteigert, von der kalten Wirklichkeit in die warme Illuſion umſtiliſirt zu werden (vgl. S. 188). Sodann rein äſthetiſche Erwägungen: Lebensgroſs, wie wir ſelbſt,

Rococo-Dekoration. Aus dem Wohnhause des Verfassers Georg Hirth in München.

Al. Stucki del. Gonzée München

352] Partie des grofsen Saales im Schloffe zu Bruchfal, erbaut von Joh. Balth. Neumann feit 1743.

Das Ornamentwerk im zierlichften Rocailleftil; die ftarken Halbfäulen, fchon antikifirend, entfprechen nicht mehr der Idee des Rococo (vgl. S. 336).

wollen wir nur Menſchen und Weſen um uns abgebildet ſehen, deren Geſellſchaft uns in Wirklichkeit angenehm oder doch nicht unintereſſant ſein würde. Darum haben die alten Meiſter wohlweislich widerliche Menſchen und Szenen ſo klein gemalt, daſs man ſie nur in nächſter Nähe erkennen konnte, aber nicht durch eine allzu zudringliche Erſcheinung derſelben beläſtigt wurde. Die horizontale Theilung der Wand mit kräftigem Geſims in Manneshöhe kömmt dieſer Regel zu Hilfe: unten haben die Miniaturen, die kleinen Genreſzenen u. dgl., oben die groſsen Porträts, Madonnen, Stillleben, Landſchaften etc. ihren Platz. Es fehlt auch nicht an Beiſpielen, wo die obere Wand in Korreſpondenz mit den unteren Gliederungen in Felder eingetheilt iſt, deren jedes ein genau abgepaſstes Oelbild einſchlieſst. Immer aber müſſen ſolche Tafelbilder, im Gegenſatz zu den gewebten und Freskobildern, einen *plaſtiſchen* Rahmen haben. Dasſelbe gilt vom *Spiegel,* welcher uns ebenfalls keine nach den Anforderungen einer gewiſſen Technik ſtiliſirten Bilder, ſondern den Schein der Wirklichkeit zurückſtrahlen ſoll. Den wichtigen Unterſchied zwiſchen Porträtſpiegel und rein dekorativem Spiegel habe ich ſchon S. 154 beſprochen.

353] Entwurf zu einer Standuhr von J. M. Hoppenhaupt.

Die *unter Glas* eingerahmten Bilder können (etwa mit Ausnahme gröſserer Farbendrucke und Paſtellgemälde) nicht als »dekorativer« Wandſchmuck im eigentlichen Sinne gelten. Gleichwohl iſt auch hier in der Geſammtſtimmung des bürgerlichen Rococo- und Zopfſtils ein gewiſſer gemüthlicher Effekt durch geſchickte Gruppirung und mit Hilfe hübſcher Umrahmungen zu erzielen. (S. 152 & 364.) Groſse ſchwarze Kupferſtiche mit ſehr breitem weiſsem Rand fügen ſich kaum in den Rahmen einer vornehmeren Dekoration, faſt eher noch Photographien mit dem warmen röthlich-braunen Ton; hat bei den Kupferſtichen avant la lettre der weiſse Rand wenigſtens noch einen Liebhaberwerth, ſo iſt er bei den Photographien gänzlich überflüſſig.

354] Entwurf zu zwei verſchiedenen Konſoltiſchen.

Kupferſtich von J. W. Meil um 1740—45.

Ueber das *Fenſter* als Lichtquelle und ſeine inneren Vorhänge iſt ſchon S. 162 ff. geſprochen worden, ebenſo über den *Erker*. Nur die Gewohnheit läſst uns vergeſſen, daſs, ſo nothwendig auch die Beleuchtung ſelbſt iſt, die Lichtöffnung eigentlich doch eine grelle Unterbrechung der Dekoration bildet. Wir können ihre Härte mildern, indem wir zunächſt die Vorhänge zu farbigen Vermittlern machen. Ich bekenne ganz offen, daſs ich über dieſen Punkt, trotz häufiger Verſuche, noch keine feſte Meinung gewonnen habe. Im Allgemeinen ſcheint mir ein gewiſſes komplementäres Prinzip groſse Berechtigung zu haben, ſo zwar, daſs der Vorhang gerade diejenigen farbigen Elemente enthalten ſoll, welche in der übrigen Dekoration des Zimmers, namentlich den benachbarten Wandpartien, nicht ſtark vertreten ſind. In der Verlegenheit hat man zu dem neutralfarbigen Weiſs gegriffen, welches ſich überdies als eine Art Empfehlungskarte der Hausfrau darſtellt; kaum entbehrlich iſt daſſelbe, wenn ein

doppelter Vorhang beliebt wird, in welchem Falle der kleinere fehr nett aus Leinwand mit gestickten Einfätzen gemacht wird.*) Ein wenig Weifs am Fenfter ift namentlich dann gut angebracht, wenn die übrige Zimmerdekoration davon nicht viel enthält; wie im orientalifchen Teppich werden dadurch alle anderen Farben gehoben. Sehr verwendbar für den langen Vorhang find die polychromen orientalifchen Stoffe, fowohl die ftarken, teppichartig gemufterten Portièren aus Wolle, als die feidenen Tücher mit horizontalen Streifen. Das bunte Kribbelkrabbel englifcher Teppiche fcheint mir für den Vorhang, welcher beruhigen foll, unpaffend. Für einfarbige Vorhänge fehr gut die Textur des fogen. Granitftoffes, der jetzt in den feinften Nüancen zu haben ift. Die Stillofigkeit lebensvoller Mufter habe ich S. 133, die Verkehrtheit der Verwendung derfelben Farben an Vorhängen und Möbeln S. 173 und die bezügliche Sonderftellung der Rococo- und Zopfdekoration S. 123 befprochen. Enthält die Fenfterlaibung polychrome Bemalung auf weifsem Grunde (wie in Fig. 185, 187), fo ift der Vorhang als Lichtvermittler überhaupt überflüffig. Im Rococozimmer find Vorhänge aus einfarbig hellblauem, hellgrünem, gelbem oder fleifchrothem Atlas leicht zu fälteln, wodurch die Lichter und Schatten des vornehmen Stoffes »geweckt« werden. Im mittelalterlichen und Renaiffance-Zimmer bilden die *Butzenfcheiben* abgleichende und beruhigende Lichtvermittler, gleichzeitig machen fie durch die Konturen der Bleieinfaffung und die ftereoskopifchen Reflexe des Glafes (man fehe nur die einzelnen Scheiben abwechfelnd mit dem linken und dem rechten Auge an!) die Fläche des Fenfters an fich zu einer eigenartigen Dekoration, welche allerdings im Vergleich mit den zufälligen, oft kühlen und grellen Ausfichten auf die Strafse einen ftilvollen, harmonifchen Eindruck machen kann, auch ohne allen und jeden Vorhang (in Fig. 180, 210). Nebenbei find die Butzenfcheiben treffliche Lichtzerftreuer, die Beleuchtung des Zimmers wird durch fie gleichmäfsiger, andrerfeits freilich nehmen die Bleifaffungen viel Licht weg. Alte oder gut imitirte Glasgemälde wirken im Wohnzimmer nur in den *oberen* Partien der Fenfter und in Verbindung mit Butzenfcheiben oder rautenförmigen Scheiben ftilvoll; die letzteren (vgl. Fig. 252) haben vor den erfteren gröfsere Durchfichtigkeit voraus (die Aufsenwelt erfcheint uns wie ein Mofaik-

---

*) Ich verzichte auf eine eingehende Befprechung der verfchiedenen Mufter in Mullftoffen, auch der fogen. »*Stores*«, welche das Fenfter in feiner ganzen Breite bedecken etc. Die Anwendung folcher »Fenfterfchleier« fcheint mir, fofern es fich nicht um die Verdeckung eines läftigen Vis-à-vis handelt, doch gar zu fehr Modefache zu fein. Dafs fie die Blicke von der Aufsenwelt abziehen, ift zweifellos. Die »hiftorifchen Stile« kannten dergleichen nicht.

355] Pariſer Interieur um 1760 von H. Gravelot.

bild), entbehren aber die ftereoskopifche Erfcheinung und Lichtzerftreuung; Rautenfenfter aus verfchiedenfarbigen Gläfern thun dem Auge wehe und beeinträchtigen die ganze Dekoration. Ueberhaupt ift vor dem *Zuviel* an farbigen Unterbrechungen der Lichtquelle zu warnen. Eine fchöne Ausficht in's Grüne oder auf freie Plätze, gute Architekturen etc. follten wir uns dadurch nicht verkümmern; hier bekenne ich mich offen als Verehrer der Spiegelfcheibe.

Im vorigen Jahrhundert waren *Innenläden* an den Fenftern fehr beliebt, welche bei Tage mehrfach zufammengelegt in dei Laibung verborgen waren, Abends aber ausgebreitet, mit ihren vergoldeten Leiften und Ornamenten die Fenfterfläche in Harmonie mit der übrigen Täfelung reich dekorirten.

Der *Erker*, eine uralte orientalifche Erfindung, ift von den germanifchen Völkern in allen nur denkbaren Formen kultivirt worden. Im deutfchen Wohnzimmer war er von jeher nicht blos ein freundlicher Lichtfpender (S. 166), fondern der Lieblingsplatz der Infaffen, von dem aus der Blick in die fonnige oder ftürmifche Landfchaft hinausfchweifte oder dem Getriebe auf der Strafse folgte, der Lieblingsplatz der fleifsigen Frauen und der zechluftigen Männer. Schon im Mittelalter ward der Erker auch der Erbe des altgermanifchen erhöhten Ehrenfitzes des Hausherrn; noch heute laffen wir gern eine oder zwei Stufen zu ihm hinaufführen. Der ächte Erker will freilich, wie die Söller der Burgen und die Chörlein der Patrizierhäufer, auch von Aufsen gefehen fein; diefem Ideale entfprechen Fig. 131 und 210. Die Vorliebe für den »Platz am Fenfter« hat aber nicht nur zu erkerartigen Vertiefungen der Täfelung (Fig. 187, 251, 270, 276), fondern auch zu künftlichen Abfchlüffen im Zimmer felbft geführt (Fig. 268, 273). In dem Beifpiele Fig. 252 dienen der Erkerbildung zwei flankirende Büchergeftelle, allerdings auf Koften der Beleuchtung. Ein Gegenftück zum Erker, ein an den alten Ehrenfitz erinnerndes Trinkftübchen im Innern des Zimmers, bietet Fig. 253.

Die beweglichen gröfseren *Käften* und *Schränke* haben im Allgemeinen diefelbe Entwickelung durchgemacht, wie die Wandvertäfelung, und faft mehr noch als diefe unter dem Einfluffe der architektonifchen Details geftanden. Es fpricht fich darin eine unbändige Freude an der »Façade« der jeweils herrfchenden Bauftile aus; aber diefes Schwelgen in der Miniaturarchitektur tritt fowohl in der Gothik als in der Renaiffance nicht in den frühen, fondern erft in den fpäten Perioden hervor. Dann aber wird das Gefchäft mit grofser Energie betrieben: in den Kabinets des 16. und 17. Jahrhunderts finden wir alle nur

356] Gelbglafirter Thonofen aus Oberfranken. (Im Befitze des Verfaffers.)

denkbaren Façadenmotive von Michel-Angelo und Palladio bis zu Bernini wiedergefpiegelt. Zweifellos waren die Bauten der Renaiffance vermöge ihrer horizontalen Austheilungen zur Nachahmung im Zimmer mehr geeignet als jene der Gothik. Entfprechend den grofsen, wurden auch die kleinen Details der Architektur gewiffenhaft übernommen: Der Wafferfchlag der Gothik (S. 262) ebenfo, wie fpäter das Kranzgefims des vollendeten italienifchen Stils und die noch fpäteren Verkröpfungen und gewulfteten Friefe des Jefuitenftils. Eine Ausnahme macht der Rococoftil, welcher für feine Vertäfelungen, Thüreinfaffungen, Gefchränke, Rahmen und Marmorplatten eigenthümlich rundlich profilirte Leiften und Ränder erfunden oder vielmehr mit Vorliebe angewendet hat (ove, tore und bec-decorbin). Durch diefe Profilirungen erhalten die Einfaffungen und Möbel des Rococoftils etwas Weiches, Komfortables, der grofsen Architektur werden ihre fcharfen Kanten genommen, welche allerdings im Wohnzimmer oft genug läftig find.

Die mittelalterlichen Bildungen habe ich S. 238 und 260 befprochen. Die Frührenaiffance hatte keine direkten Anknüpfungen an die verfchiedenen Formen des antiken Wandfchrankes (armarium) und bildete nur in ihrer Weife die mittelalterlichen Ueberlieferungen aus. Die italienifche Ebenifterei hat am Längften an dem Prinzip der breiten Füllungen feftgehalten, aber fchon fehr frühzeitig die ftilgerechte glatte Flächenverzierung

durch Intarfien mit der virtuos ausgeführten Holzſchnitzerei vertauſcht, deren Motive im Grunde dem Steinſtil entlehnt ſind. Ich gehöre zu den Ketzern, welche bei aller Bewunderung für die italieniſchen Truhen und Schränke dennoch dem deutſchen Schreinerwerk der Hoch- und Spätrenaiſſance den Vorzug geben, und zwar ebenſo aus praktiſchen wie aus äſthetiſchen Gründen. Auch die reicheren franzöſiſchen Schreinerarbeiten des 16. Jahrhunderts haben meiſt Füllungen mit geſchnitzten Grotesken oder Figuren in architektoniſcher Umrahmung. Die Hochrenaiſſance hat den alten Formen (Truhe und Koffer, vierthüriger Schrank, Hochbuffet mit offenem Untertheil, Truhenbuffet mit Baldachin etc.) einige neue hinzugefügt: den Aufſatzkaſten (cabinet), welcher als ſelbſtſtändiges Kunſtwerk, mit reichen architektoniſchen Eintheilungen und vielen Schubladen, auf einen beliebigen Tiſch oder ein beſonders dazu komponirtes Untergeſtell zu ſtehen kam; ferner den Doppelſchrank mit verjüngtem Obertheil (armoire-cabinet, eine ſpeziell italieniſch-franzöſiſche Abart der armoires à deux corps): während beim alten vierthürigen Schrank der obere Theil zwar dieſelbe Breite, wie der untere, aber *niedrigere* Thüren hat, iſt bei dieſem Schrank umgekehrt der obere Theil ſchmäler, höher und ſchlanker, als der untere, auſserdem hat er in der Regel noch einen giebelartigen oder dgl. Aufſatz. Dieſe Form, welche ehemals nicht einmal am Niederrhein, geſchweige denn im deutſchen Süden beliebt war, hat der ſogen. modernen Renaiſſance ihre Hauptmöbel geliefert. Es giebt einzelne ſchöne Löſungen des Prinzips, namentlich wenn der Obertheil nur eine Thür und eine andere Liſenenbildung hat, als der Untertheil; in der Regel aber iſt dieſe Art von Schränken dadurch unerfreulich, daſs der ſymmetriſche Aufbau preisgegeben iſt ohne irgend einen Erſatz an Humor oder Originalität.*) Weſentlich verſchieden von *dieſem* Möbel ſind die gothiſirenden Etagenſchränke der franzöſiſchen Frührenaiſſance (Fig. 99). In Deutſchland hat ſchon das Ende des 16. Jahrhunderts den hohen zweithürigen Kleiderſchrank gezeitigt.

Das 17. Jahrhundert hat eigentlich weniger in der Erfindung neuer Schrankformen, als in der Variirung der alten in Bezug auf Material, Farbe und Technik Groſses geleiſtet. An den Kabinets wurden nicht blos die Eintheilungen reicher und komplizirter, wurden nicht blos die raffinirteſten, oft für den Beſitzer ſelbſt chicanöſen geheimen Verſtecke und Mechanismen angebracht, ſondern es wurden

---

*) Wenn man nämlich eine Senkrechte durch die Mitte der rechten Oberthüre zieht, ſo ſchneidet die Verlängerung der Linie nicht die Mitte, ſondern das linke Drittel der rechten Unterthüre. Der Aufbau verletzt alſo ein Hauptgeſetz der Architektur.

Gravé par D. Chodowiecki à Berlin en 1771.

CABINET D'UN PEINTRE

Dedié a Madame Marie Henriette Ayrer, veuve de feu Mr. G. Chodowiecki

Par son très-humble et très Obeissant Serviteur et fils

Daniel Chodowiecki.

357]

nun auch alle nur denkbaren Stoffe (Steine, Metalle, Holz, Leder, Lack, felbft Gewebe) in allen denkbaren Techniken zu Ein- und Auflagen, zu Applikationen und Verkleidungen aller Art angewandt. In Deutfchland, namentlich in Augsburg und Nürnberg, eignete man fich bald auch alle italienifchen Praktiken an; trotz feiner Kriegsnoth verfah damals Deutfchland mit feinen Kabineten den Weltmarkt. Seit etwa 1620 erhielten an gröfseren deutfchen Gefchränken die Schnitzereien in dunklem den Vorzug vor den Einlagen in hellem Holz. Die Periode Louis XIV. hat die Vergoldung und die Metallbefchläge nicht erfunden, fondern nur vermehrt, nicht intereffanter, fondern langweiliger gemacht. Auch die neue Kommode diefer Zeit ift doch nur eine Umftilifirung des uralten langbeinigen Koffers. Die meubles à l'appui verdrängen nun in den Zimmern allgemein die meubles de hauteur; die grofsen Schränke wandern in die Garderobe oder auf den Vorfaal.*) Kommoden, Münzfchränke etc. erhalten Marmorplatten. In den Boullearbeiten erreicht der Louis XIV.-Stil feine Höhe. Das 18. Jahrhundert endlich erfindet den Glasfchrank, fetzt dem bequemen Schreibtifch mit ausgefchnittener Brüftung die Rollfchublade auf und ift unermüdlich in der Herftellung aller Arten von Bureaux, Sekretärs u. dgl. In Frankreich wurden neben und nach den Boulle-Arbeiten u. a. die Genres *Creffant* und *Caffieri* (die Flächen und Kanten der Kommoden, Schreibtifche mit reichen Bronzeornamenten überzogen) und *Vernis-Martin* (leicht reliefirte und bemalte Lackmöbel) beliebt. In Deutfchland blieb man an Findigkeit nicht zurück und wandte mit Vorliebe wieder die Holzintarfia an. Der praktifche Kern der meiften diefer Bildungen beruht in der Vereinigung von Tifch, Kommode und Kabinet; es wurden dadurch Möbel gefchaffen, welche gleichzeitig als Schreibtifche und zur Aufbewahrung von Büchern, Urkunden, Geld und Siebenfachen aller Art verwendbar waren, bez. noch find. So fpiegelt fich in dem Werden, Blühen und Vergehen der verfchiedenen Gefchränke gewiffermafsen die Kulturgefchichte. Welcher lange Weg von dem feftungsartigen vierthürigen Schrank der Frühgothik bis zur Kommode des Rococo- und dem Glasfchrank des Zopfftils — und doch, welche ftetige Entwickelung im Einklang mit den häuslichen Sitten und Gebräuchen! Die Spezialgefchichte diefer Möbel ift ein Ding für fich; ich mufs meine verehrten Lefer bitten mit dem vorlieb zu nehmen, was ich in den

*) Eine Ausnahme bilden die grofsen Prachtmöbel im Genre Boulle etc., welche nur Schauftücke in den königlichen Schlöffern waren.

358] Das Experiment. Von D. Chodowiecki.

vorigen Abſchnitten darüber vorgebracht habe, und nebenbei die Illuſtrationen zu ſtudiren. *)

Die Formung von *Tiſchen* und *Sitzmöbeln* iſt eine auſserordentlich vielgeſtaltige geweſen. Es iſt oft ſchwer zu ſagen, woher die eine oder andere Form genommen wurde; doch dürfen wir annehmen, daſs die antiken Grundtypen ſich durch das ganze Mittelalter hindurch (S. 238 und 270) erhalten und ihre Umſtiliſirung aus dem Metall- in den Holzſtil ſchon vor der Renaiſſance erfahren haben. Die letztere hat dann ihr vielfach originelles und humoriſtiſches Schmuckwerk angebracht, ſelbſtverſtändlich wiederum nicht im Sinne der Metall-, ſondern der Holztechnik, ſo daſs allerdings die neuen mit den antiken Bildungen nur wenig mehr Gemeinſames haben als die ſtruktive Grundidee. Erſt dem Zopfſtil (S. 362) war es vorbehalten, die ſpindeldürren Metallbeine antiker Tiſche und Stühle einfach in Holz nachzubilden, eine Ungereimtheit genau ſo, als wenn wir die ſchweren Holzmöbel der Gothik in maſſivem Guſseiſen darſtellen wollten. Die Nachwirkungen des Zopfes bis in unſere Tage ſind bekannt. Das Charakteriſtiſche der Renaiſſance aus den *guten* Zeiten ſpricht ſich vor Allem in der Behandlung des Fuſses aus. Indem den Beinen ſowohl der Tiſche als der Stühle nach unten hin kräftige, breite Ausladungen gegeben und überdies die vier Stützen durch Schienen oder Kreuze untereinander verbunden wurden, ver-

*) Auſser dem »Formenſchatz« empfehle ich beſonders das bereits in der Anmerkung S. 310 zitirte Buch von *A. de Champeaux* »Le Meuble«, deſſen zweiter Band — das 17. bis 18. Jahrhundert umfaſſend — im Augenblicke der Drucklegung dieſes Bogens (Ende Oktober 1885) in meine Hände kommt. Ferner die bereits mehrfach zitirten Schriften von *Viollet-Le Duc*, *Lübke* (franzöſ. Renaiſſance), *Havard* (L'Art dans la Maiſon), *Weiſs* (Koſtümkunde) u. ſ. w.

359] Deutſches Interieur um 1770, nach Chodowiecki.

lieh man dem Möbel nicht blos wirkliche Feſtigkeit, ſondern man wurde dadurch auch der äſthetiſchen Forderung der Verhältniſsmäſsigkeit zwiſchen Laſt und Träger gerecht — derſelben Forderung, welche wir (S. 300) für die untere Anſchwellung der ſymboliſchen Säule in Anſpruch nehmen. Von dieſem Grundſatze ging die Spätrenaiſſance zwar bei den naiv-primitiven »Bauernmöbeln« (Fig. 131, 173, 176, 198, 242, 280 etc.) ab, welche indeſſen einen gewiſſen Ausdruck von Kraft durch die geſpreizte Stellung ihrer Füſse gewinnen. Unſere Abbildungen geben ſo zahlreiche Beiſpiele der verſchiedenſten Formen wieder, daſs deren Aufzählung hier ermüden würde. *) Von beſonderem Werthe für unſere gegenwärtigen Beſtrebungen iſt die Thatſache, daſs ſich die ſolideſten Konſtruktionen weit über hundert Jahre im Gebrauche erhalten haben, daſs wir z. B. auf den Gemälden der Rubens und Velasquez zum Theil genau dieſelben Seſſelformen wiederfinden, wie auf denjenigen der Raffael und Holbein, und daſs die ſo bequemen niederländiſchen Lehnſtühle der Spätrenaiſſance (Fig. 256) ſich durch das ganze 17. Jahrhundert erhalten haben. Ja es läſst ſich ſogar der Nachweis führen, daſs gerade die Spätrenaiſſance in der ſtilvollen Vereinfachung des Struktiven mehrfach die vorausgegangenen Perioden übertroffen hat. Daneben hat freilich faſt jedes Luſtrum der groſsen Zeit auch einzelne Abſonderlichkeiten an den Tag gebracht, ſo die

---

*) Von Intereſſe iſt der Vergleich mit den *antiken* Bildungen beſonders beim Stuhle. Die einfache *sella* (Seſſel ohne Rück- und Armlehnen) findet ſich in unſeren Abbildungen ebenſo vielfältig wieder, wie die *sella castrensis* (der einfache X-beinige Feldſtuhl), die *sella curulis* (der Feldſtuhl mit Armlehnen), die *cathedra* (Lehnſtuhl ohne Armſtützen), endlich wie das *solium* (der reiche Thronſeſſel der Götter und Könige); fehlt etwa nur noch die *sella familiarica*, für welche die praktiſche Renaiſſance am geeigneten Orte zweifellos geſorgt haben wird und der Louis XIV.-Stil nachweislich ſehr opulent geſorgt hat. (S. 335.) Ob im frühen Mittelalter wirklich Stühle ganz aus Bronze hergeſtellt wurden (S. 238), erſcheint ſehr zweifelhaft; der ſogen. Thronſeſſel Dagobert's, welchen man dafür als Beleg anführt, kann wohl auch ein Erzeugniſs der ſpätrömiſchen Antike ſein.

360] Pariser Intærieur um 1770, von H. Gravelot.

Verwendung der Goldschmiedeornamente (Fig. 282), die mageren Säulen in der Periode Louis XIII. (Fig. 282) u. s. w.

Besonderen Schwierigkeiten begegnet die Wiedererweckung der alten Dekorationskunst im *Tapezierwesen*. Wir haben zu lange unter dem Banne der

tonangebenden Parifer Drapiften geftanden, um uns von ihren unnatürlichen und verfchrobenen Künfteleien (vgl. S. 173 & 335) fofort losmachen und zu einer freien, ftilvollen Behandlung der Quafte, der Borte, des Vorhangs, des Kiffens und des Polfters kommen zu können. Namentlich die Herftellung eines leidlich bequemen Divans ift für die Mehrzahl unferer Tapezierer eine fchwierige Aufgabe. Die Renaiffance hatte diefes orientalifche Möbel fo wenig wie die moderne Chaifelongue; die gepolfterte Sitzbank kam in Paris erft unter Louis XIII. auf (Fig. 319) und auch das Kanapee ift erft durch die Erweiterung des gepolfterten Lehnftuhls unter Louis XIV. entftanden. Anftatt nun einfach die höchfte Bequemlichkeit zur ftiliftifchen Richtfchnur zu machen, quält man fich mit unfruchtbaren Verfuchen ab, den weichen Divan mit der würdevollen aber harten italienifchen Sitzbank (Fig. 115) zu einem »Renaiffance-Sopha« zu kopuliren. Die Kiffen werden in der Regel zu feft gemacht, fo dafs der fchönfte Stoff nicht zur Geltung kommen kann. Für derlei Tapezierarbeiten finden wir auf alten Gemälden, Kupferftichen und Holzfchnitten die beften Vorbilder. Sehr lehrreich ift z. B. der grofse Triumphwagen Albrecht Dürer's, ferner die Illuftrationen Burgkmair's zum »Weifskunig«, fowie deffen Blätter zum Triumphzug Maximilian's I. und »Heilige des Haufes Oefterreich«*) — aufserdem wahre Fundgruben für die Feftdekoration und die dekorative Ornamentik überhaupt. Das gefammte Tapezierwefen ift zur Zeit in einem neuen Werdeprozefs begriffen; man wird dabei um fo ficherer zu befriedigenden Löfungen kommen, je mehr man alle unnützen Zuthaten befeitigen und die Anforderungen der Bequemlichkeit und Aefthetik mit *einfachen* Mitteln erfüllen wird. Ja man kann fagen: Je edler und koftbarer die zu verwendenden Stoffe, defto natürlicher und ungezwungener fei die Applikation. Das gilt insbefondere auch von den Vorhängen und Portièren, wovon fchon S. 420 die Rede war.

Die Ornamentik der *Tifchdecke* kann eine fehr reiche und fogar vielfarbige fein, wenn diefe den höchften Schmuck des Möbels bildet oder etwa nur einer metallenen Schale, einer Uhr oder dergl. als Unterlage dient. Für den Gebrauch beim Mahle empfiehlt fich dagegen ein anfpruchslofes weifses Tuch mit blauer oder rother Einfaffung oder gemufterten breiten Streifen. Reichere Ausftattung des Tuches würde dem Efsgefchirr Konkurrenz machen; warum in diefem Falle lebensvolle Ornamente, Akanthusranken etc., wie fie die moderne Damaftweberei

*) Vgl. »Formenfch. d. Ren.« No. 6, 71, 89, 90, 199; Jhrg. 1879 No. 37; Jhrg. 1880 No. 65 und 87. Eine reiche Ueberficht alter Paffementerien bietet auch mein »Kulturgefchichtliches Bilderbuch«.

361] Interieur im Louis XVI.-Stil, um 1775, nach Delaunay.

liebt, eigentlich nicht am Platze ſind, geht aus dem S. 134 Geſagten hervor. Die farbige Ornamentik der *Teller* und *Schüſſeln* iſt mit Rückſicht auf die Farben der Speiſen weſentlich auf Weiſs und Blau beſchränkt (S. 198). Unſer Eſs-geräth iſt im Allgemeinen weder ſchöner noch praktiſcher geworden als das-jenige der Renaiſſance. Früher gab man faſt zu jedem Gerichte auſser Meſſer und Gabel auch noch einen flachen Löffel, mit welchem Saucen und dünn-flüſsiges Gemüſe verſpeiſt werden konnten, was uns heutzutage mittelſt der Gabel trotz »Chriſtofle« nicht recht gelingen will.

Die Alten kannten weder Petroleum noch Gas; ihre *Beleuchtungsgeräthe* waren für Kerzen berechnet, ſo daſs wir hier zu mehr oder weniger neuen Formbildungen genöthigt ſind. Vorzüglich gelingt die Adaptirung der alten Armhängeleuchter aus Bronze und der Leuchterweibchen (Fig. 32, 40, 63, 210, 245, 247, 271), während die Kerzenleuchter einfach übernommen werden können. Schwieriger iſt die Bildung der Lampe, für welche indeſſen gleichfalls zahlreiche ſtilvolle Löſungen theils ſchon vorliegen (Fig. 292), theils mit Leichtigkeit unternommen werden können — die Elemente dazu bieten die vielfachen alten Gefäſs- und Leuchterbildungen.

Aber Stil und Geſchmack ſollen nicht blos in unſeren Prunk- und Wohnräumen, in den Möbeln und Geräthſchaften des geſelligen Gebrauchs herrſchen, — mehr als irgendwo ſind ſie auch im *Schlafgemach*, an unſerem Ruhebett und an Allem, was damit zuſammenhängt, am Platze. Daſs wir den dritten Theil unſeres Lebens oder mehr im *Bette* zubringen, iſt zwar Jedermann hinlänglich bekannt; aber trotzdem üben Millionen, die ſonſt den Anſpruch erheben, zu den gebildeten und vernünftigen Leuten gerechnet zu werden, in Anſehung ihrer Schlummergelegenheit eine geradezu unbegreifliche Knauſerei und Entſagung; hier offenbart ſich ſo recht deutlich das kleinliche, unkünſtleriſche Spieſsbürgerthum unſerer klugen Zeit, welches den hohlen Schein der »guten Stube« einer ſoliden bürgerlichen Behäbigkeit vorzieht. Das Bett iſt der Maſs-ſtab eines gewiſſermaſsen klaſſiſch-humaniſtiſchen Materialismus; »ſage mir, wie du ſchläfſt, und ich will dir ſagen, wie du lebſt«. Und doch gibt es kaum eine andere menſchliche Veranſtaltung, welche auch der Unbemittelte in annähernd gleicher Vollkommenheit mit dem Könige theilen kann, welche bei gleich hohem Gebrauchswerthe (8 Stunden täglich!) ein gleich niedriges Anlagekapital vor-ausſetzt. Ein ausgezeichnetes Bett, ſagen wir für 250 bis 300 Mark, verurſacht bei fünfprozentiger Verzinſung und fünfzehnjähriger Amortiſation für jede Nacht

J. M. Moreau le jeune del.

A. Romanet Sculp

362] Pariser Interieur um 1775, nach J. M. Moreau.

kaum zehn Pfennige Kosten, wobei das Nachmittagsschläfchen und die Krankenlager gratis dreingehen, — ein Aufwand, welchen die durch die gute Ruhe gewonnene erhöhte Spannkraft und Arbeitsfähigkeit reichlich ersetzen. Eine Nation, die gut schläft, wird auch eine um so bessere Tagesarbeit leisten können. — Fort also mit den schlafmordenden Prokrustesbetten und Marterkasten aus unseren Gasthöfen und Privatwohnungen, an ihre Stelle trete eine menschenwürdige Lagerstatt, welche wir mit Stolz das »deutsche Bett« nennen dürfen!

363 & 364] Szenen aus dem häuslichen Leben um 1770—90.

Das erste Erfordernifs des guten Bettes ist eine gewisse Grofsräumigkeit: 2,10 Meter lang, 1,20 bis 1,50 Meter breit, das wird selbst umfangreichen einschläfrigen Menschen genügen. Das zweischläfrige Bett, das mindestens 1,80—2,00 Meter breit sein sollte, entspricht der heutigen deutschen Sitte nicht mehr. Die Franzosen, welche noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts 3—5-schläfrige Familienbetten hatten, halten an dem zweischläfrigen Ehebett fest. Kaum minder wichtig als die Geräumigkeit ist eine tiefgehende, gleichmäfsige, weder zu feste noch zu weiche, weder konvexe noch konkave Polsterung, damit wir unsere müden Glieder ohne Alpdrücken bequem ausstrecken können — Berg und Thal sind also wohl zu vermeiden. Die schon von den alten Römern prächtig hergestellte durchnähte, mit elastischen Thierhaaren gefüllte Matratze verdient in jeder Beziehung den Vorzug vor den allzuweichen Federkissen; das Abscheulichste sind die geradezu gesundheitsschädlichen Flaumkatakomben, in welchen unsere sorglichen Bäuerinnen den Pelz von zehn und mehr Gänsegenerationen als höchsten Familienstolz aufbewahren, und in welche wir mit der stillen Resignation eines zum Dampfbade Verurtheilten einsinken. Wie viel Zahnweh u. dgl. — wo nicht Schlimmeres — entsteht aus dieser barbarischen Sitte, und wie unästhetisch und lächerlich sind die Stellungen, die der menschliche Leib in einem solchen Brutnest

Nach Kupferſtichen von D. Chodowiecki in Berlin.

einnimmt! — Die moderne Errungenſchaft der Sprungfedern iſt nur dann eine Wohlthat, wenn ſich dieſelben nicht durch unangenehme Protuberanzen bemerkbar machen. Bei guter Polſterung genügt heute noch das altrömiſche Gurtennetz den höchſten Anſprüchen. Die Kopfunterlage, welche bei uns in Deutſchland am häufigſten aus einem keilförmigen Polſter und daraufliegenden Federkiſſen beſteht, können wir nach franzöſiſchem Muſter beſſer durch eine einzige, mit Pferdehaaren gefüllte Schlummerrolle bilden, ſo daſs der Körper bis zu den Schultern horizontal und nur der Kopf etwas höher liegt. Auch mit den Decken wird ein unſinniger Luxus getrieben, wenn wir uns mit Bergen von Federbetten belaſten und unſeren Leib durch übermäſsige Wärmegrade verweichlichen. Wollene mit Linnen überzogene Decken, vulgo Pferdedecken, die wir ja im Winter verdoppeln und verdreifachen können, ſind der Geſundheit entſchieden zuträglicher; wer an empfindlichen Füſsen leidet, mag ſich durch ein wärmeres Kiſſen oder Polſter am Fuſsende des Bettes helfen.

Für die *Dekoration* des Bettes liefern uns alle Jahrhunderte ſeit Sardanapal die reichſte Abwechſelung. Die zelt- und kaſtenartigen Bildungen hatten im alten Orient ſowohl als im mittelalterlichen Norden ihren Urſprung hauptſächlich wohl in der Abſicht, die Schlummernden den Blicken der Diener und ſonſtigen Bewohnern des Raumes zu entziehen, erſt in zweiter Linie mag dabei der Schutz gegen das grelle Tageslicht, gegen Luftzug, Kälte oder Hitze, Staub etc. beſtimmend geweſen ſein. Im altnordiſchen »Saale« zechte und ſchlief das Königspaar neben den Mannen und Frauen des Gefolges, da war wohl ein züchtiger Abſchluſs von Nöthen. In Frankreich waren noch unter Henri IV. und ſelbſt noch unter Louis XIII. Wohn- und Schlafzimmer Eins (S. 312.) Aber während im antiken Orient und Süden, auch im Byzantiniſch-Romaniſchen (Fig. 1)

vorwiegend nur textile Stoffe, an der Zimmerdecke befeftigte Teppiche und Tücher zum Abfchlufs der Lagerftatt verwandt wurden, bildete der Norden mit Vorliebe das fogenannte Himmelbett aus, welches fogar vielfach, namentlich in den Zeiten der fpäten Gothik und frühen Renaiffance, kaften- und nifchenartig mit der Wandvertäfelung verbunden, alfo nicht mehr als »Möbel« erfcheint. (Fig. 8, 16, 134.) Der eigentliche »Himmel« wird auch an den beweglichen, freiftehenden Betten der fpäteren Perioden theils durch fefte Holzfchranken, bez. Säulen oder Pfeiler getragen, theils tritt er nur als überhängender, am Kopfende der Bettftelle oder an der Zimmerwand befeftigter Baldachin auf. (Fig. 20, 64, 89, 93, 103, 125.) Diefe letztere Form ift zur höchften Ueppigkeit unter Louis XIV. ausgebildet worden (Fig. 334): der Bettbewohner will nicht mehr den Blicken feiner Umgebung fich entziehen, fondern vielmehr eine befonders liebenswürdige und intime Seite feiner fürftlichen Pracht entfalten, gewiffermafsen einen Thronhimmel im Négligé.

Hier nun ift ein Punkt, wo heutzutage der Dekorateur das zweite Wort, das erfte dagegen der Arzt zu fprechen hat. Alles, was das Athmen erfchweren oder fchädigen kann, müffen wir forgfältig von unferen Betten fernhalten. Wo es der Raum erlaubt — was freilich in den Miethkafernen der grofsen Städte nicht immer der Fall ift — follte, nach englifchem Vorbilde, die Bettftatt frei inmitten des Zimmers ftehen, damit die vom Schlafenden verbrauchte Luft nach allen Seiten frei abfluthen und durch neue erfetzt werden kann. Aus diefem Grunde find alle kaftenartigen Einpferchungen (wie die hohen Seitenwände und die Rückwand am römifchen lectus genialis), alle luftabfchliefsenden Gardinen etc. zu vermeiden; felbft ein blofser Baldachin erfchwert den Luftwechfel, da er die über uns befindliche Luftfäule und deren Strömung verkürzt. Indeffen möchte ich damit den glücklichen Befitzern von Himmel- und ähnlichen Prachtbetten ihre Freude nicht verderben; gar viel kömmt auf die Lage, Gröfse und Temperatur des Schlafraumes, auf die Zahl der Schlafgenoffen (wer's kann, bleibe allein!) und auf den bürgerlichen Beruf des Bettbewohners an. Ein Stubengelehrter oder ein in ftaubiger Werkftatt fchaffender Handwerker kann guter Nachtluft weniger entrathen, als ein Forft- oder Landmann, und unfere Bauernkinder, die fich von früh bis fpät im Freien tummeln, bleiben rothwangig und bausbackig, obfchon fie oft in engen Schlafräumen mit Eltern und Grofseltern zufammengefchachtelt find. Die Stadtluft an fich ift es wahrlich nicht allein, welche die Wangen unferer Kleinen bleicht; fondern der Umftand, dafs wir fie

J. M. Moreau inv. P. A. Martini Sculp 1776.

365] Pariſer Interieur um 1775, nach J. M. Moreau.

bei ungenügender Bewegung und wohl gar mangelhafter Ernährung jahraus jahrein in schlecht gelüfteten Wohn-, Schlaf- und Schulstuben einsperren.

Für gewöhnlich wird also die niedrige Bettlade zum Träger der Dekoration zu machen sein. Soviel Schmuckwerk an Schnitzereien und Intarsien, oder durch Verwendung kostbarer Materialien, wie Ebenholz und Elfenbein, hier nun auch angebracht werden kann: stilvoll kann das Bett doch nur dann sein, wenn der Schmuck nicht unbequem für den Gebrauch und für die bei diesem Möbel doppelt wichtige Reinigung wird. Vor Allem darf das Besteigen nicht mit Schwierigkeiten verbunden sein, wie denn z. B. zum altrömischen Brautbett sonderbarerweise eine kleine Treppe hinaufführte; die Seitenschranken dürfen mit ihren Kanten und Ausladungen nicht über das Polster hinausragen, damit wir uns beim Niederlegen nicht stossen und damit im Schlafe unser Haupt vor Beulen geschützt sei. Alles das weist auf eine mehr glatte Behandlung der Seitentheile, auf wenig hervorragende Flächenverzierung hin, was auch auf die Behandlung der Kopf- und Fusstheile von Einfluss wird. Als unübertroffenes Ideal erscheint mir immer die mächtige nordisch-romanische Bettlade mit ihren starken, breiten Ständern und Brettern, ein Werk, das mehr der Arbeit des Kunstzimmermanns als derjenigen des Schreiners angehört, und in dessen massiv eingeschnittenen und ausgestochenen Ornamenten mit wunderbar verschlungenen Thier- und Pflanzenformen uns die heldenhafte Kunst der Völkerwanderung wie eine Sage aus der östlichen Urheimat anmuthet. Auch noch die Bettlade der frühen Gothik hat einen reckenhaften Charakter, während die spätere Gothik auch an diesem Geräth ihre architektonischen Spielereien, Schiessscharten, Spitzbogen u. dgl. anbringt. Aber weichlichere Sitten bringen zartere, zierlichere Formen mit sich. Wir weisen nun weder die Elfenbeineinlagen der

366 & 367] Szenen aus dem häuslichen Leben um 1770—90.

D. Chodowiecki fec.

Nach Kupferftichen von D. Chodowiecki in Berlin.

Spätrenaiffance, noch die Amoretten des Rococo zurück, wenn fie am rechten Platze richtig befeftigt find; wohl aber alle unorganifch angeklebten Ornamente und die fchnörkelhaft angefetzten Schnitzereien, welche unter den Händen der Kammerzofe zerbröckeln. Dafs auch die eiferne Bettftelle, eines der wenigen ftilvollen Kinder unferer Zeit, keine üppig hervorbrechenden gefchmiedeten Ranken und Blumen verträgt, ift felbftverftändlich. Den reichften Schmuck dagegen können wir auch der einfachften Bettftatt durch Schaudecken aus koftbaren Stoffen, mit Spitzen und Stickereien geben. (Fig. 241, 286.) Hier hat die Phantafie unferer lieben Frauen weiteften Spielraum — hier können fie uns nach Herzensluft Blumen und Liebesgötter oder fittige Sprüche und fromme Zeichen weben; ift doch das Bett der Anfang und das Ende unferer irdifchen Bahn und, wenn es gut beftellt ift, ein Himmel auf Erden!

Es ift nicht die Aufgabe diefer »Anregungen zu häuslicher Kunftpflege«, für jedes Möbel, Geräth und Gefäfs eine hiftorifch-kritifche Stil- und Schönheitslehre zu geben. Dafs wir nicht ausfchliefslich nur das Alte anerkennen und empfehlen oder uns einfeitig an eine gewiffe Stilperiode halten follen, ift mehrfach betont worden. Thöricht wäre es, wollten wir uns den wohlthätigen Neuerungen verfchliefsen, welche die moderne Volks- und Privat-Gefundheitspflege auch in unferer häuslichen Einrichtung bedingt. Aber man kann auch hier das Neue und Praktifche mit Gefchmack, mit ftiliftifcher Feinheit bilden. So wäre es z. B. eine äufserft dankbare Aufgabe für einen erfindungsreichen Kopf, einmal einen wirklich »ftilvollen«, d. h. ebenfo brauchbaren als fchönen, Wafchtifch herzuftellen, der in Formen und Farben dem fehr vernünftigen Marmor- und Porzellanprinzip gerecht würde; freilich müfste der Mann, um nicht in kleinliches Schnörkelwerk zu verfallen, felber mit allen modernen Salubritätsfineffen

Chodowiecki del. Geyser sc.

368] Familienſcene von D. Chodowiecki.

und Bequemlichkeiten vertraut ſein. Eine ganze Anzahl anderer moderner Einrichtungen harrt noch immer der ſtilvollen Geſtaltung in echt künſtleriſchem Geiſte, ſo anerkennenswerthe Verſuche auch hie und da vorliegen: das Kaffee- und Theeſervice, der »deutſche Samovar«; die Gas- und Petroleumlampe; der Rauchtiſch; Piano und Flügel; das Eiſenbahncoupé und der Dampfſchifffalon; das Küchengeſchirr u. ſ. w. Wer ſich mit dem künſtleriſchen Witz der romaniſchen und gothiſchen, ſowie der orientaliſchen und antiken Geräth- und Gefäſsbildung vertraut gemacht hat, wird mich vollſtändig verſtehen, wenn ich ſage, daſs wir uns bei der Löſung ſolcher Aufgaben doch ja nicht engherzig an die Formen- und Farbengebungen, an die Techniken und Materialien der Renaiſſance oder irgend eines modernen Stiles zu halten brauchen, ſondern friſch und wohlgemuth aus den künſtleriſch vollendeten Erſcheinungen aller Zeiten ſchöpfen können, »davon (mit den Worten Dürer's) durch vieles Nachbilden unſer Gemüth voll gefaſst iſt«.

Es wäre nun ſo übel nicht, den bisherigen Ausführungen noch allerlei Betrachtungen über ſpezielle zweckmäſsige Einrichtung z. B. eines Wohn-, eines Speiſe-, eines Herrenarbeits-, eines Jagdzimmers, einer Bibliothek, eines Boudoirs u. dgl. hinzuzufügen.*) Aber ich meine, gerade in ſolchen beſonderen Aufgaben der Dekoration ſollte man ſein *eigener* Rathgeber ſein. Ich wollte mit dieſem Buche nur »Anregungen«, keine »Rezepte« geben; gerade in der ſelbſtſtändigen Erfindung ſchöner und praktiſcher Einrichtungen erblüht die wahre Freude an der Dekorationskunſt. In dieſem Punkte ſtimme ich herzlich gern

*) Anweiſungen der Art in Form netter Plaudereien gibt *Henry Havard* in ſeinem Buche »L'art dans la Maiſon« (Paris, 1884).

Salondekoration im Stil Louis XVI. Aus dem Hause der Madame d'Yvon in Paris.

D. Chodowiecki del. & sculp. 1781

369] Familienglück, von D. Chodowiecki.

meinem hochverehrten Gönner *Jacob v. Falke* zu, der in feiner verdienftvollen »Kunft im Haufe« dem *Berufe der Frau zur Beförderung des Schönen* ein befonderes Kapitel gewidmet hat. Gewifs, was wären wir Männer mit allen unferen Gedanken und Büchern in diefen Fragen ohne unfere Frauen! Sie find nicht blos die Leuchte unferes Lebens, nicht blos der Stab, an welchem unfere Reben blühen, nicht blos die Bienen, welche unfere Waben mit füfsem Honig füllen, nicht blos die anmuthigen Gärtnerinnen, die uns himmlifche Rofen in's irdifche Leben flechten, — fie find auch die talentvollen Tapeziererinnen und Dekorateufen, die unfer Heim zur traulichen Kunftwerkftatt geftalten! Und auch den »lieben Kinderchen« werden die Tugenden der Gottesdemuth, der Menfchen- und Wahrheitsliebe und jeglicher Rechtfchaffenheit durch die Erinnerung an die Kunftfreudigkeit des Elternhaufes erft zur rechten Lebensweisheit gerathen.

Zum Schlufse nur noch wenige Bemerkungen für die häusliche Praxis. Gar Viele, welche fich durch das Wiedererwachen des Sinnes für die Kunft im Haufe angeregt finden, ftehen vor anfcheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten und geben den Verfuch alsbald auf. Es beruht dies zunächft auf dem Mangel an tieferem Verftändnifs, das ja, wie ich des öfteren angedeutet habe, fich nicht im Handumdrehen erhafchen läfst. Die üble Folge folcher Unwiffenheit ift eine gewiffe Ungeduld, man verzweifelt am Können, wohl auch an der Hinlänglichkeit des Geldbeutels. Anftatt mit aller Ruhe und Gründlichkeit zu ftudiren, fich nach guten Vorbildern umzufehen, zu vergleichen, zu probiren und zu zeichnen, anftatt nach Mafsgabe der verfügbaren Mittel mit liebevoller Sorgfalt nach und nach Stück um Stück anzufchaffen, will man über Nacht eine »altdeutfche« oder gar eine »Rococo-Einrichtung« fchaffen. Mit folcher Haft kann nichts Rechtes zu Stande kommen. Das follten doch namentlich verlobte und jung verheirathete Leutchen bedenken, die nicht fchnell genug einen »Salon« und ein »Speifezimmer«, vom Boudoir der Gnädigften und dem Wohnzimmer

abgesehen, einrichten können, um schon nach Jahr und Tag einzusehen, dass solche Uebereilung weder mit Rücksicht auf die lieben Freunde und Verwandten, noch auf die Vermehrung des eigenen Familienstandes ein Gebot war. Der richtige praktische Verstand für häusliche Dekoration wie für so manches Andere pflegt sich erst *nach* den Flitterwochen ganz allmälig einzustellen, während die Chance, eine wohlgefüllte Börse auf die Ausstattung des Heims verwenden zu können, in der Regel nicht so bald wiederkehrt.

370] Flitterwochen vor 100 Jahren, nach Chodowiecki.

Der einzig richtige Weg, wie auch der weniger Bemittelte in den Besitz einer einigermassen gediegenen Einrichtung kommen kann, ist die *allmälige* Anschaffung, welche noch dazu den Vortheil gewährt, dass die Freude am Erwerben und Gestalten auf Jahre vertheilt und der gute Geschmack gründlich gereift wird, während der Reiche gerade durch seine grössere Kauffähigkeit sehr häufig sich zu planlosen Einrichtungen verleiten lässt und nur zu bald an Uebersättigung leidet. Die Hauptsache ist und bleibt die unermüdliche Pflege des *Ideals,* dem auch bei bescheidenen Mitteln die Wirklichkeit folgen wird. Lernen wir unablässig, erfreuen wir uns an dem Schönen aller Zeiten und Zonen, — aber bleiben wir deutsch, häuslich und gemüthlich wie unsere lieben Urgrosseltern —

VOR HUNDERT JAHREN!

Nachtrag

Zu S. 26. Die »Vergypſung« der Kunſt kannte man im 16. Jahrhundert noch nicht. Wenn damals Maler und Bildhauer *antike Statuen* ſtudirten oder nachbildeten, ſo dienten dieſe ihnen nicht als Erſatz für das Naturmodell oder gar, wie dies heute der Fall iſt, zur *Vorbereitung* auf das letztere. Ein Werk des Phidias oder Praxiteles ſtellt ſich uns als höchſte künſtleriſche Abſtraktion aus tauſend Naturbeobachtungen dar, welcher der Anfänger geradezu rath- und verſtändniſslos gegenüber ſteht. Das immenſe »Können« der alten Meiſter erklärt ſich, wie ich glaube, daraus, daſs ſie in früher Jugend das Handwerksmäſsige, die techniſche Sicherheit aus dem Umgang mit der farbigen, lebensvollen Wirklichkeit gewinnen muſsten.

Zu S. 232. Die Zerſtörung der *Wandmalereien in den romaniſchen Kirchen* dürfte nicht blos auf die Wandlung des Kunſtgeſchmackes, ſondern wohl noch mehr auf die Veränderungen in den ſymboliſchen Dogmen zurückzuführen ſein. Manche der älteren Auffaſſungen (z. B. der Dreieinigkeit als dreiköpfigen Weſens mit *einem* Leibe) wurde ſpäter ſogar durch Konzilsbeſchlüſſe verworfen.

Zu S. 242. Wer ſich für *romaniſche* Innendekoration intereſſirt, wolle *Alwin Schulz* »Bau und Einrichtung der Hofburgen des 12. und 13. Jahrhunderts« (Berlin, 1862) nachleſen. Vgl. auch *Viollet-Le-Duc*'s »Dictionnaire«, I. 327 (Architecture militaire). Eine kurze Ueberſicht gibt *Schnaaſe* in ſeiner »Geſchichte der Bild. Künſte«, Bd. IV., S. 200.

Zu S. 328. Neben Paul Decker, Daniel Pöppelmann u. a. deutſchen Dekorateuren der ſpäteſten Barockzeit (1700—1715) iſt namentlich auch *Salomon Kleiner* zu nennen. Derſelbe war in Wien, Augsburg, Mainz und verſchiedenen kleinen Reſidenzen thätig; in Wien arbeitete er mit Fiſcher von Erlach und dekorirte u. a. das Schloſs Belvedère.

Zu S. 336. Es wäre intereſſant, feſtzuſtellen, ob und bis zu welchem Grade die *Tektonik* des Regence- und des Rococoſtils durch *Chineſiſches* und *Japaneſiſches* beeinfluſst worden iſt; bei der Gefäſs- und Möbelbildung iſt ja ein ſolcher Einfluſs zweifellos, bei der Erfindung des Dresdener Porzellans (S. 330) handelte es ſich *zunächſt* ſogar um Nachbildungen. Es geht gewiſs zu weit, wenn man die helliſochrome Rococodekoration (S. 124) als eine Ueberſetzung von Porzellanvorbildern in's Tektoniſche auffaſst; eher lieſse ſich annehmen, daſs die glatten, bemalten und flach reliefirten Lackvertäfelungen, die Panneaux etc. der japaniſchen und chineſiſchen Interieurs von Einfluſs auf die Pariſer Dekorationen geweſen ſeien.

Zu S. 344. Der *Regenceſtil* iſt u. a. auch in München in einzelnen Theilen der k. Reſidenz, im Gebäude der Muſeumsgeſellſchaft, in der Pagodenburg (Nymphenburg) etc. brillant vertreten.

Manches von diefen Dekorationen, namentlich Möbel, Schnitzereien etc., exiftirt nicht mehr an Ort und Stelle. Ich halte es für falfch, die Münchener Arbeiten der Zeit 1715—30 den Infpirationen *Cuvilliés'* zuzufchreiben, mufs mir aber die ausführliche Darlegung diefer Meinung für eine andere Gelegenheit verfparen.

Zu S. 348. Zur Genefis des *Rocailleftils* find fehr intereffant die »Légumes« von *Meiffonnier* (Formenfchatz 1880 Nr. 135 & 136), ferner ein Paar Blätter von *La Joue* (Formenfchatz 1886 Nr. 27 & 28). Ein Kupferftich von *Nilfon* (bildliche Verfpottung der Ausartungen) hat die bezeichnende Unterfchrift:

O feltfame Natur, wie artig wirkeft du!
Ich fehe dir mit Luft in deinen Spielen zu.
Du bildeft Holz und Stein zu menfchlichen Gefchöpfen,
Und wieder Stein und Holz in ungehirnten Köpfen.

Zu S. 358. In Deutfchland wurde namentlich in Berlin (Potsdam) und München am Längften am Rocailleftil feftgehalten. *Friedrich d. Gr.* blieb demfelben bis zu feinem Tode treu. In den Kupferftichen des berühmten Berliner Illuftrators *Daniel Chodowiecki,* deffen Hauptthätigkeit in die Zeit 1770—90 fällt, fpielen die Formen des Rocailleftils faft die Hauptrolle. (Vgl. die Fig. 357, 358, 363.)

Zu S. 417. (Fig. 352.) Die Anwendung von ionifchen und korinthifchen Säulen befchränkt fich in der beften Rococodekoration auf Vorhallen, Aufsenportale etc. Im k. Refidenztheater zu München, diefem Bijou feiner Zeit, hat Cuvilliés zwei Säulenpaare fehr fchön an den Proszeniumslogen angebracht. In dem Ideal der Saaldekorationen, dem blauen Kuppelfaal in der Amalienburg, ift von Säulen und Pilaftern nichts zu fehen. Die »Spiegelwand« hat für die antiken Ordnungen keinen Platz.

ALPHABETISCHES REGISTER.

Die Illuftrationen find in diefem alphabetifchen Regifter nicht mit enthalten; diefelben find in der fyftematifchen Ueberficht zu Anfang des Buches regiftrirt.

Aachen 216.
Aechtheit der Stoffe 144.
Aediculae 291.
Aequivalente, farbige 116.
Aetherfchwingungen 102.
Akanthusblatt 26, 292.
Alberti 276, 278.
Aldegrever 308.
Alkoven 314.
Altdeutfche Herrlichkeit 58.
Alter, Täufchung 146.
Amalienburg 126, 350.
Amman, Joft 302.
Anfchaffung 442.
Antike 276, 280, 291, 443.
Antiquarium in München 388.
Arabeskenftil 360.
Arabifche Ornamente 118.
Araceli, Sta. Maria in, 28.
Architekten der Hochrenaiffance 290.
Architektonifche Formen, f. Gothik, Renaiffance etc.
Afiatifche Vorzeit 202.
Atomifirung des Spiegels 158.
Attila's Palaft 212.
Auge 94.
Augsburg, Rathhaus 318.
Auguft d. Starke 329.
Autoritäten, farbige 120.

Baldachin 265, 436.
Balkendecke, f. Decke.
Baluftraden 286, 292.
Barbet 315.
Barocco 306, 320.
Bafilika 214, 220, 276.
Bauernftühle 428.
Bauftil 279.
Bauthätigkeit 278, 308.
Beleuchtung 159, 166, 432.
Bella, Stefano della 307.
Bergfrieden 242.
Berain, Jean 320, 325.
Bernini 320.
Bezold 74.
Bett 432.
Bilder, f. Glasmalerei, Tafelbilder etc.
Blau 198.
Blumenftil 360.
Boetcher 330.
Boffe, Abraham 315.
Boullemöbel 195, 325.
Boucher 351.
Bry, Th. 302.
Braun 101, 128, 168, 174.
Brillanten 156.
Brifeux 342.
Brücke 74, 156, 199.
Buntfarbigkeit f. Polychromie.
Burgen, romanifche 242.
Burgkmair 308.
Burckhardt 276.
Butzenfcheiben 156, 420.
Bücherornamentik 407.
Büffet, f. Schränke.
Bürgerliche Dekoration 126, 333, 352.
Bürgerthum im 14. Jahrhundert 244.
Byzantinifche Einflüfse 216, 220.

C (Siehe auch unter K.)
Caffieri 426.
Candid, Peter 302.
Chaifelongue 335.
Champeaux 310, 427.
Charaktere des Spektrums 105.
Charakterlofe Farbenzufammenftellungen 115.
Chinoiferien 326, 443.
Chevreul 100.
Chodowiecki 444.
Chriftenthum 28.
Cranach 308.
Creffant 426.
Cuvilliés 195, 343, 350, 444.

Dachbildung 295.
Decke 180, 254, 377, 390.
Deutfche Meifter 51.
Deckengemälde 388.
Decker, Paul 328.
Dekorative Kunft 44, 74.
Deibel 346.
Deutfche Renaiffance 56, 292, 309, 318.
Dienfte 248.
Dietterlin, Wendel 302, 304.
Direktorialftil 366.
Divan, f. Sitzmöbel.
Dogmen, architektonifche 370.
Dohme 333.
Drechslerarbeit 238.
Dreiklang, farbiger 114.
Dreifsigjähriger Krieg 298, 318.

Du Cerceau, Androuet 310.
Dürer, Albrecht 48, 51, 302.

Ebenholz 184.
Ebenifterei, f. Schreinerei.
Einfarbigkeit 58.
Einrichtung allmäliche 441.
Einfeitigkeit des Stils 58, 66.
Elfenbeineinlagen 110.
Empireftil 366.
Ergänzungsfarben 91, 94, 106.
Erker 162, 392, 418, 422.
Exklufivität der Farbe 168.
Eyck, Jan und Hubert 279, 416.

Façaden, gemalte 292.
Falte, die, als Dekorationsmotiv 134.
Farbe, die, 72. S. a. Licht, Komplementärfarben, Unterbrechungen etc.
Farben, meiftbegünftigte 171.
Farben d. Louis XVI.-Stils 363.
Farben, vorfpringende und zurücktretende 107.
Farbeneinfeitigkeit 123.
Farbenkegel 102.
Farbenkreis 99.
Farbenkugel 99.
Farbenpaare 102.
Farbenfymmetrie 172.
Farbenträger 76.
Farbenwiffenfchaft 74.
Farbige Schatten 92.
Farbftoffe 75, 78.
Fenfter 163, 166, 264, 295, 419.
Fenfterglas 149.
Ferdinand Maria v. Bayern 327.
Field'fche Lehre 116.
Filarete 228.
Fifchblafen 264.
Flächenbelebung 128, 288.
Flächenmufter 110.
Flamboyante 264.
Flötner, Peter 302.
Flynt 302.
Form und Farbe 72.
Formenfchatz 282.
Formenzwang 206.
Franz I. 308.
Franzöfifche Gothik 260, 266, 272.
Franzöfifche Renaiffance 308, 310.
Franzöfifcher Kunftgeift 310.
Frescomalerei 235, 406.
Friedrich II. von Preufsen 244.
Friedrich III. von Brandenburg 327.
Frührenaiffance 284, 286.
Füllung f. Vertäfelung.
Fugger'fches Bad 388.
Fugger'fches Trinkftübchen 174.
Funktionen der Dekoration 377.
Furnierfchreinerei 260.
Fufsboden 380.
Fufsteppiche 134, 138, 372.
Fürftliche Dekoration 126.

Gallerieton 136.
Gelb als Farbe 190.
Geräthe, romanifche 236; gothifche 258.
Gefchmack, eine Sache der Erziehung 462.
Gefetze der Dekoration 129.
Geftalt, Täufchung 143.
Gewebe, f. Teppiche, Gobelins.
Gewölbe 220, 226, 256, 287.
Giebelbildung 291, 296, 299.
Gillot 340.
Glanz 156.
Glas 149, 152, 418.
Glasgemälde 236.
Glasfchränke 152.
Glasthüre 156.
Glaube und Kunft 38.
Gobelins 134, 148, 235, 252.
Goldfarbe 113, 191, 319, 363.
Goldmann 334.
Goethe 84, 115.
Gothen in Italien 214.
Gothik 36, 227, 246; früher Stil 250; fpäter Stil 262, 264, 272.
Gothik, moderne 48.
Gothifche Täfelung 250.
Grammatik der Ornamente 58.
Graphik 110.
Grau als Farbe 95, 182.
Grenzkontraft 107.
Grofsräumigkeit 275.
Grotesken 387.
Grottenftil 348.
Grün als Farbe 122, 187.
Grundfarben des Spektrums 98.
Guilmard 358.
Gypsabgüfse 26, 443.

Habermann 343.
Halbfäule 283.
Halle, altgermanifche 210.
Hauptfarben, einzelne 168, 174.
Häusliches Künftlerthum 260.
Helldunkel 162.
Hellenifche Kunft 202.
Helligkeiten 86.
Helmholtz 74, 100.
Henri II. 309.
Henri IV. 311.
Hermen 300.
Himmelbett, f. Bett.
Hirfchvogel 410.
Hochrenaiffance 291.
Hohe Kunft 44, 199.
Holbein, Hans 51.
Holbeintechnik 281.
Holl, Elias 318.
Holz, dekorativer Werth desfelben 127, 131, 139, 168, 174.
Holzanftrich 131.
Holzbau, altgermanifcher 212.
Holzplafond, f. Decke.
Holzvertäfelung, f. Vertäfelung.
Hoppenhaupt 343.
Humor 32.

Illufion, ftörende 147.
Illufion, fymbolifche 140.
Imitation 19, 22, 66, 68, 281.
Individuelle Neigungen 70.
Inkruftation 259, 288.
Intarfia 259, 290.
Irradiation 109.
Ifochromie 123, 175.
Italiener 228, 276, 320, 355.

Jamitzer 302.
Japanifche Kunft 26, 434.
Jombert 360.
Jones, Owen 116.

Kabinetfchrank 315.
Kachelofen, f. Ofen.
Käften, f. Schränke.
Kalkbewurf 140, 178, 181.
Kandelbrett 270.
Kamin 413.
Karl d. Grofse 215.
Karl V. 308.
Karftens 358.
Kartufchen 292, 301.
Karyatiden 284.
Kaffettendecke 380.
Kennerfchaft 64.
Kirche, ihr Einflufs 33, 218.
Kirchenbau im Mittelalter 220.
Klaffifche Form für Hauptbedürfniffe 206.
Kleeblattbogen 225.
Kleiderordnungen 246.
Kleiner 443.

Klimatiſche Einflüſse 296.
Klöſter im Mittelalter 218.
Knobelsdorf 343.
Körperfarben, ſ. Pigment.
Kolorit, ſ. Farben.
Kommoden, ſ. Schränke.
Komplementärfarben 91, 94, 106.
Konſolen 300.
Kontraſt der Farben 86.
» gleichzeitiger 92.
» nachfolgender 90.
» poſitiver und negativer 106.
Konturen 110, 194.
Kopien 146.
Kosmogoniſcher Urzopf 209.
Kreuzgewölbe 222.
Künſtler als Theoretiker 74.
Kunſt, Anfänge der 204.
Kunſtbegriff 203.
Kunſtinduſtrie, moderne 8, 52.
Kunſt, nationale 51, 268.
Kunſt und Natur 8.
Kupferſtiche 354, 364.

Lampert 102.
Lambrequin 164.
Lambris 400.
Lampen 432.
Landſchaft 188, 416.
Laſur- und Lackfarben 87, 136.
Lebensbedingung. d. Kunſtgewerb. 11.
Le Brun, Charles 320.
Lederornamentſtil 304.
Ledertapete 406.
Leinenſtickerei 181.
Le Pautre, Jean 316.
Le Nôtre 324, 326.
Le Roux 351.
Leuchter 432.
Licht ſ. v. wie Farbe.
Lichtquelle 74, 163.
Liebhaber 64, 206.
Lionardo ſ. Vinci.
Lifting 102.
Loggien des Vaticans 360, 387.
Logik der Dekorationsmittel 123, 128.
Loſſow 181.
Louis XIII. 314.
Louis XIV. 316, 320, 326, 335.
Louis XV. 339. S. a. Rococo.
Louis XVI. 44, 358, 363.
Ludwig I. von Bayern 49.
Lübke 276.

Maaſswerk 264.
Majolika 388, 407, 410.
Malerei, ſ. Decken, Wand, Tafelbild, Oelbild etc. etc.
Malerei, dekorative 234, 252, 340 350, 362, 385, 388, 406.
Marmor 407.
Martin (Vernis) 426.
Marqueterie ſ. Furniere.
Matter Glanz 158.
Maximilian I. 308.
Mazarin 316.
Medien, klare und trübe 76, 103.
Meiſſener Porzellan 331.
Meiſſonnier 348.
Merochromie 199.
Merovinger 215.
Metallbeſchläge 195.
Metalliſche Farben 113, 194.
Michelangelo 296.
Miſchfarbe 78, 86.
Mittelalterliche Kunſt 24, 36, 219, 275.
Mobilien, Möbel 236, 399.
Mobiliſirung d. Kunſtwerks 38, 62.
Modellierkunſt 331.
Molière 322.
Monotonie, farbige 118.
Muſchelwerk 346.
Münchener Kunſtgewerbe 59.

Nachdunkeln 80.
Nachahmung ſ. Imitation.
Nachtſtuhl 335.
Napoleonſtil 42, 366.
Nationale Stilrichtung 51, 268.
Naivetät 69.
Nationales Gepräge der Farbe 120, 198.
Natürliche Farbengebungen, Vorrang derſelben 138, 168.
Natur und Kunſt 6, 42.
Naturalismus 66, 268.
Netzhaut 80.
Neutrale Farben 106, 113.
Neutrale Zonen 111.
Newton-Graſsmann 79, 101.
Nibelungen 208.
Nilſon 349, 358.

Oberlicht 160.
Oelbilder 136, 159, 416.
Ofen 33, 269, 408.
Ohrwaſchlſtil 307.
Opake Farben ſ. Pigment.
Oppenort, G. M. 338.
Orientaliſche Ornamentik 111, 116.
Originalität 206.
Ornament und Struktur 283.
Ornamentale Kunſt 28, 110, 390
Ornamentik, ſ. die einzelnen Stile.

Paar, farbiges 173.
Papiertapete 131, 405.
Parketboden 371.
Patina der Dekoration 115.
Perpendikularſtil 267.
Peterskirche 278.
Petitot 359.
Petitpoints 334.
Philippon 316.
Pigment 75.
Pilaſter 300.
Piraneſi 354.
Pfau 410.
Plafond ſ. Decke.
Plaſtiſche Dekoration 143, 286, 290, 390.
Poeppelmann 330.
Politur 155.
Polychromie 118, 120.
Pompeji 356.
Portale 400.
Portièren ſ. Vorhänge.
Porträtſpiegel 154.
Porzellan 330, 340.
Précieuſe 314.
Priſſe d'Avennes 118.
Profilirungen 423.
Protorenaiſſance 276.

Raffael, ſ. Loggien.
Rahmen 142, 336, 416.
Rambouillet, Marquiſe 312.
Raumgefühl 369.
Raumſtil 279.
Regenceſtil 336, 339, 443.
Religiöſe Kunſt 30, 42.
Renaiſſance 36, 50, 276, 279.
Renaiſſance, deutſche 52.
Reproduktionen 22.
Richtung d. Ornamente 135.
Rippen, gothiſche 226.
Rocailleſtil 348, 358, 443.
Rococo 124, 336, 344, 358.
Rom, Zerſtörungen 214.
Romaniſcher Stil 219, 224, 228, 236, 294, 443.
Roth als Farbe 196.
Rubens 314.
Ruinenkultus 278.
Rundbogen 280.
Ruſſiſche Ornamente 210.

Sachs Hans 272.
Saly 355.

Sättigungsgrade der Spektralfarben 46.
Säule 283, 444.
Sansſouci 343.
Scheffel, Viktor 122.
Schnaaſe 202, 207, 234.
Schliemann 230.
Schlüter 327, 332.
Schlafgemach 432.
Schopenhauer 116.
Schönheitsideale, hiſtoriſche 28.
Schränke 238, 258, 270, 422.
Schreinerarbeit 259, 290.
Schriftornament 110.
Schübler 344.
Schulz, Alwin 443.
Schwarz als Farbe 95, 176, 184.
Schweizeröfen 410.
Seitz, Franz 218.
Seitz, Rud. 181.
Semper, 116, 118, 209, 266, 336, 390.
Silberfarbe 113, 194.
Silvius, Aeneas 271.
Sinnbilder ſ. Symbole.
Sitzmöbel ſ. Stühle etc.
Skandinaviſcher Herrenhof 240.
Solis, Virgil 302.
Sonnenlicht 79.
Sopha ſ. Sitzmöbel.
Spätrenaiſſance 297.
Spektrum 82, 102, 105.
Spiegel 124, 154, 158, 418.
Spiegelrahmen ſ. Rahmen, Spiegel.
Spitzbogen 225.
Steinbau, römiſcher 244.
Stil 8.
Stile ſ. a. Gothik, Renaiſſance, Barocco, Louis XIV., Rococo etc.
Stil, Begriff des Wortes 19, 28.
Stil, hiſtoriſcher 20.
Stimmer, Tobias 302.
Störende Illuſion 147.
Stoffgerechtigkeit 144, 168, 294.
Stoffliche Exkluſivität der Farbe 168.
Stores 420.
Strahlen, ſ. Sonnenlicht.
Strebepfeiler 226.
Struktur und Ornament 283.
Stühle 173, 270, 427.
Stuckodekoration 178, 331, 387, 407.
Subordination der Farben 118.
Symbole d. Decke 382.
Symbole, religiöſe 234.
Symboliſche Excluſivität der Farbe 171.
Symmetrie, farbige 172.

Tätowirung 113.
Täuſchung durch Farbe 140, 144.
Tafelbilder 159, 188, 271, 388, 414.
Talent 203.
Tapete, ſ. Gobelin, Papiertapete, Teppiche.
Tapezierweſen 335, 352, 429.
Technik 144.
Teller 432.
Theoderich d. Gr. 214.
Teppiche 112, 116, 235, 372, 403.
Textur 88, 131.
Thüren 400.
Tiepolo 352.
Tiſche 427.
Tiſchgeräth, Tiſchtücher 430.
Transparente Farben 76, 87.
Triaden, farbige 114.
Truhen ſ. Schränke.
Tutilo 218.

Uebergangsſtil 226.
Ueberlieferung 52.
Ueberſtrahlung 109.
Univerſalität der Intereſſen 21.
Unterbrechungen, farbige 128.
Untergrund 111.

Velthurns 319.
Verſchlucken der Farbe 38.
Vergoldung ſ. Goldfarbe.
Vertäfelungen 238, 262, 396, 400.
Vinci, Lionardo da 74, 159.
Viollet-Le Duc 207.
Vitruvianer 291.
Völkerwanderung 214.
Vouet, Simon 315.
Vorbilder 26.
Vorhänge 163, 352.
Vries, Vredeman 302.

Wandbekleidung 393.
Wandmalerei 232, 406.
Wandteppiche ſ. Gobelins.
Waſſerſchlag 262.
Watteau 340.
Wechter, Georg 302.
Weiſs (Farbe) 82, 170, 176.
Weltherrſchaft des deutſchen Kunſtgewerbes 62.
Wien, alter Plan 244.
Wiener Richtung 60.
Wimperg 258.
Wurmornament 209, 215.

Zahn, Albert 333, 346.
Zeichenvorlagen 27.
Zierſchild ſ. Kartuſche.
Zimmermannsarbeit 236.
Zinn 194.
Zopfſtil 358.
Zuſammenſtimmen, farbiges 136
Zwinger (Dresden) 330.

Wand- und Vorhangdekorationen, Wandmalereien, Kunftverglafungen, Spiegel

Figur
Toilettefpiegel in Empireftil v. Percier u Fontaine 61
Spiegel v. B. Pankok 127
Superporte v. B. Wenig 131, 133
Gemalte Thorumrahmung v. B. Wenig 135
Glasfenfter v. K. Ule 136
Glasfenfter v. Bruno Paul u. K. Ule 138
Glasfenfter v. H. Chriftianfen u. K. Engelbrecht . 143
Spiegel v. H. Kauffmann 166

Schrankwerk

Sekretär im Stile Louis XVI v. La Londe . . . 11
Sekretär im Stile Louis XVI 15
Kommode im Direktoiregefchmack v. G. Soli . . 19
Englische Mahagoni-Möbel der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Tafel nach S. 28.
Englifcher Schrank nach Th. Sheraton 31
Uhrgehäufe nach Th. Sheraton 34
Cabinetfchrank v. Th. Sheraton 35
Bücherfchrank im Stile Louis XVI v. La Londe . 49
Bücherfchrank in ägyptifierenden Formen v. Percier u. Fontaine 56
Bureau im Empireftil nach Percier u. Fontaine . 60
Schrank v. H. E. v. Berlepfch 91
Bücherfchrank v. H. E. v. Berlepfch 92
Buffet v. R. Riemerfchmid 100
Schränke v. H. E. v. Berlepfch 101
Truhe v. H. Obrift 116
Bücherfchrank v. A. Endell 121
Silberfchränkchen v. H. Pöffenbacher 122

Tifche

Wandtifch mit antikifierender Dekoration . . . 9
Englifcher Schreibtifch v. Th. Sheraton 32
Englifcher Pfeilertifch v. Th. Sheraton 33
Englifcher Buffettifch (Sideboard) v. Th. Sheraton 39
Schreibtifch im Empireftil v. Percier und Fontaine 66
Schreibtifch v. M. Lechter 76
Ausziehtifch v. H. E. v. Berlepfch 97
Theetifch v. R. Riemerfchmid 104
Schreibtifch v. H. E. v. Berlepfch 109
Tifch in antikem Charakter v. Em. Seidl . . . 159

Sitzmöbel

Sopha und Stühle im Stile Louis XVI . . . 2, 3
Seffel im Stile Louis XVI 7
Stühle von Giufeppe Soli. Direktoire-Gefchmack 16, 17
2 Stühle von G. Soli im Direktoire-Gefchmack 16, 17
Englifche Mahagoni-Möbel der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Tafel nach S. 22.
Figur
Mahagoni-Stühle vom Ende v. Jahrh. . . . 23, 24
Englifche Stühle von A. Heppelwhite . . . 25, 26
Englifche Bank von A. Heppelwhite 27
Englifche Stühle von A. Heppelwhite . . . 29, 30
Seffel von Thom. Sheraton 37, 38
Zwei Seffel im Direktoire Gefchmack von G. Albertolli 53
Zwei Seffel im Empireftil v. Percier und Fontaine 55, 57
Stuhl im Empireftil von Lalonde 63, 64
Englifche Möbel vom Ende des 18. Jahrh. Tafel nach S. 64.
Alte Hamburger Stühle. 2 Tafeln nach S. 70.
Chaifelongue und Armfeffel von Schinkel . . . 72
Alte Hamburger Stühle. 2 Tafeln nach S. 80.
Einfache Stühle von H. E. von Berlepfch . . 93, 94
Lehnftuhl von H. E. v. Berlepfch 96
Stühle von Riemerfchmid 104
Stühle von B. Pankok 119, 120
Sitzmöbel in antikem Charakter 156, 157, 158, 160, 161

Oefen und Kamine

Kamin-Dekoration von G. Piranefi 10
Säulenofen vom Ende v. Jahrh. 41
Kachelofen mit gelber Glasur von Hausleiter . . 75

Teppiche und andere textile Stücke

Stickerei-Verein. Werkftätten in München . . . 125
Wandbefpannung von H. Obrift 126
Fussteppich von O. Eckmann 128
Wandteppich von O. Eckmann 129
Wandfchirm von H. Obrift 130
Stickerei von Elifabeth Erber 137
Japanifche Stoffmufter 140
Stickerei von Elisabeth Erber 141

Gefäfse und anderes Kleingeräte

Standuhr im Stile Louis XVI 4
Bronz. Tintenfafs in Urnenform 13
Porzellanfervice im Louis XVI-Gefchmack . . . 21
Standuhr im Louis XVI Gefchmack 22
Englifches fogen. Wegwood-Porzellan-Gefchirr . 28
Englifche Jafper-Vafe 36
Effig- und Oelgefäfs Stil Louis XVI 40
Brûle-Parfum in Louis XVI Formen 45
Terrine aus weifsem Porzellan. Manufaktur Nymphenburg 46, 47
Silbernes Gefäfs in Louis XVI Stil 50
Schmuckkäftchen, Direktoire-Geschmack 51
Terrine im Direktoire-Gefchmack von G. Albertolli 52
Standuhr in aegyptifierenden Formen 59
Tafelauffatz in antikifierenden Formen 62
Porzellangefchirr in fpätem Empireftil 69
Kupferne Gefäfse von H. Kellner 78, 79, 83, 84, 86, 87

	Figur
Kupfernes Waſchgeräth von H. Kellner	80
Kupferne Blumenvaſe mit Unterſatz von H. Kellner	81
Kupferner Krug von H. Kellner	82
Keramiſche Arbeiten von Heider und Söhnen	85, 98
Zinngefäſse von K. Groſs	102, 113
Keramiſche Arbeiten von M. Läuger	115
Töpfereien von Th. Schmuz-Baudiss	117
Japaniſche Vase	139
Bronzeſtatuette »Die Sünde« von Fr. Chriſt	142

Beleuchtungsgeräte

Leuchter im Stil Louis XVI	5, 14, 20, 44
Leuchter von Jean François Forty	42, 43

	Figur
Kandelaber in vergold. Bronzeguſs	48
Bronzener Leuchter, Empire	67
Leuchter für elektriſches Licht von O. Eckmann	77, 114

Ornamentales

Pilaſterfüllungen von H. E. v. Berlepſch	89, 90
Beſchlag einer Truhe von H. Obriſt	118

Verſchiedenes

Wiege des Königs von Rom, von P. P. Prudhon	54
Notenpult	111
Orgel von Fr. Erler	164

Aus anderen Publikationen wurden, dank dem Entgegenkommen der betr. Verlagsanſtalten, folgende unſerer Abbildungen übernommen:

Aus der Zeitſchrift *»Dekorative Kunſt«*, 1898. (Verlag von F. A. Bruckmann A.-G., München): Fig. 105, 106, 107, 110, 111, 114, 119 und 120, 121, 128, 130, 136, 138.

Aus *»Kunſt und Handwerk«* (Zeitſchrift des Bayeriſchen Kunſtgewerbevereins), 1898. (Verlag von R. Oldenbourg, München): Fig. 99, 100, 101, 102, 103, 108, 113, 117, 122, 127, 131, 133, 135.

Aus *»Deutſche Kunſt und Dekoration«*, 1898. (Verlagsanſtalt Alexander Koch in Darmſtadt): Fig. 144, 145, 152.

Aus der *»Zeitſchrift für Innendekoration«*, 1898. (Verlagsanſtalt Alexander Koch in Darmſtadt): Fig. 144, 145, 152. Auch die Abbildungen Fig. 89—96 wurden nach den für die Koch'ſche Verlagsanſtalt von den Photographen Jaeger & Goergen in München gefertigten Aufnahmen hergeſtellt.

Aus der *»Zeitſchrift für bildende Kunſt«*, 1898. (Verlag von E. A. Seemann & Co., Leipzig): Fig. 77, 115.

Aus der Monographie: *»Schinkel, von Hermann Ziller«*. (Verlag von Velhagen & Klaſing, Leipzig. Band XXVIII der Künſtlermonographieen von H. Knackfuſs): Fig. 71, 72, 73.

Aus *»Otto Aufleger, Louis-Seize und Empire in der kgl. Reſidenz in München«*. (Verlag von Louis Werner in München): Fig. 65.

DAS DEUTSCHE ZIMMER

IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

GEORG HIRTH

DAS DEUTSCHE ZIMMER

VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

VIERTE

UNTER MITWIRKUNG VON KARL ROSNER
BIS ZUR GEGENWART ERWEITERTE AUFLAGE

IN ZWEI BÄNDEN

ZWEITER BAND

MÜNCHEN & LEIPZIG
G. HIRTH'S KUNSTVERLAG

DAS DEUTSCHE ZIMMER

IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

EINE DARSTELLUNG DESSELBEN
IM ZEITALTER DES KLASSICISMUS, DER BIEDERMEIERZEIT,
DER RÜCKBLICKENDEN BESTREBUNGEN UND DER NEUEN KUNST

VON

KARL ROSNER

MIT EINEM NACHWORT VON GEORG HIRTH

MIT 168 ILLUSTRATIONEN UND 12 TAFELN

MÜNCHEN & LEIPZIG
G. HIRTH'S KUNSTVERLAG

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN, G. m. b. H.

VORWORT

Es war im Sommer dieſes Jahres, als mich Herr Dr. Georg Hirth, der Verfaſſer des deutſchen Zimmers der Renaiſſance, des Rococo und des Barock, im Anſchluſſe an die Lektüre einer anderen kunſtgeſchichtlichen Arbeit von mir zu ſich bat und mich aufforderte, zu ſeinem Werke einen Ergänzungsband zu ſchreiben, der das deutſche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert behandeln ſollte. Der neue Band ſollte dort anknüpfen, wo das Hauptwerk in ſeinen Ausführungen ſchloſs und, da ja die kunſtphyſiologiſchen Fragen ſchon in dieſem ausführlich behandelt worden waren, eine beſondere Betonung der kultur- und kunſtgeſchichtlichen Einflüſſe auf die Entwickelung des deutſchen Zimmers in unſerem Jahrhunderte geben.

Ich war glücklich darüber, von Herrn Dr. Hirth für geeignet zur Fortſetzung ſeines ſchönen Werkes gehalten zu werden und ging — da der neue Band noch im Herbſte ſollte erſcheinen können — bald darauf mit viel Schaffensfreude an die Arbeit.

Nun liegt die Schrift fertig vor, und ich ſtelle ſie nicht ohne Zagen hinter das urſprüngliche Werk. Möge es ihr gelingen, ſich ihren Platz dort in ehrenvoller, ihrer gröſseren Vorgängerin nicht unwürdiger Weiſe zu behaupten, möge der lehrhafte Erfolg ihrer geſchichtlichen und der reale Erfolg ihrer praktiſchen Ausführungen auch nur entfernt den Nutzen ſtiften, den jenes Werk geſtiftet hat.

Herrn Dr. Herbert Hirth, welcher mich bei der Zuſammenſtellung und Beſchaffung des Illuſtrationsmateriales in liebenswürdigſter Weiſe unterſtützte, ſage ich hierfür auch an dieſer Stelle meinen Dank.

München-Sendling,
15. Oktober 1898.

KARL ROSNER.

INHALTSÜBERSICHT DES TEXTES

VORWORT DES VERFASSERS

EINLEITUNG

Wie ſich der Menſch in ſeinem Heime wiederſpiegelt 1. — Ein Programm 3.

DAS ERBE DES XVIII. JAHRHUNDERTS

Vom deutschen Kosmopolitismus im Jahrhunderte der Aufklärung 5. — Die Uebermacht der Franzoſen 9. — Auftreten Winckelmann's 10. — Das bürgerliche Ideal in Frankreich 12. — Jacques Louis David und die neuen Römer 21. — Der Stil Louis XVI. 26.

DER EMPIRESTIL

Das antike Vorbild 29. — Napoleon 33. — Waffenornamentik und Erinnerungen an Aegypten 35. — Die weiſse Farbe 36. — Der Ofen 37. — Klaſſiſch um jeden Preis 38. — Beſondere Formenbildung 39. — Hoher Stand der Technik 41. — John Wedgwood 41. — Engliſche Möbel 42. — Wien 43. — Die einfachen Sitten in Deutſchland 47.

DER BIEDERMEIERSTIL

Das litterariſche Zeitalter 49. — Deutſchlands materielle Notlage 51. — Sentimentales 53. — Die Wirkung all' deſſen auf das Zimmer 53. — Wie das Biedermeierzimmer ausſah 56. — Wie die Kunſt im Handwerke verloren ging 63. — Schinkel und der Berliner Klaſſicismus 66. — König Ludwig I. 67.

DIE ROMANTIK UND IHR EINFLUSS AUF DAS DEUTSCHE ZIMMER

DER INDUSTRIELLE AUFSCHWUNG

Der Untergang des Kosmopolitismus und die nationale Sehnſucht 70. — Das vorbildliche Mittelalter 74. — Die Gotik als wahrhaft deutſcher Stil 75. — Tiefſtand der kunſtgewerblichen Techniken 76. — Franzöſiſche Einflüſſe 78. — Die politiſche Strömung 78. — Die induſtrielle Wiederbelebung Deutſchlands; die Maſchine und ihre Herrſchaft 84. — Gottfried Semper 88. — Das Zimmer der fünfziger Jahre 92.

KUNSTGEWERBLICHE REFORMBESTREBUNGEN

Die Londoner internationale Induftrieausftellung von 1851, 95. — Semper und das South-Kenfington-Mufeum 99. — Die Londoner Ausftellung von 1896 und ihr Erfolg 100. — Das öfterreichifche Mufeum für Kunft und Induftrie 104. — Die Weltausftellung in Paris (1867) und die deutfche Kunft 104. — Wiener Weltausftellung (1873) 106. — Einflufs des Orients 109.

NEUE »RENAISSANCE«

Die erften Zeichen 111. — Makart und die Wiener 112. — Noch einmal das öfterreichifche Mufeum 116. — Der Krieg von 1870 und fein Einflufs 116. — Im Zeichen des Deutfchtums 118. Die Münchener Gruppe 122. — Das deutfche Zimmer diefer »Renaiffance« 128. — Vom Sopha 134. — Die Wohnung des minder Bemittelten 138. — Geänderte Verhältniffe 142. — Bemerkungen zur Wefenheit des Stiles 148. — Retrofpektive Moden 152. — Einficht für die Fehler 155.

DER EINFLUSS JAPANS UND DIE RÜCKKEHR ZUR NATUR

Das neue Deutfchland und die Kolonialbewegung 157. — Der Japanismus 158. — England 160. — Neue Führer 163. — Kunft und Volk 167. — Kunft und Handwerk 170.

DER NATURALISTISCHE STIL IM DEUTSCHEN ZIMMER

Gebrauchsform und Schmuck 180. — Das Ornament im neuen Stile 182. — Pflanzenformen 184. — Die Farbe 190. — Die Münchener Kleinkunftausftellung von 1897, 190. — Die Litteratur der neuen Kunft 194.

DAS NEUE DEUTSCHE ZIMMER

Was die folgenden Erörterungen wollen und wie fie es wollen 197. — Die Wand und ihr immobiler Schmuck 200. — Das Bild an der Wand 208. — Der Wandbehang 212. — Der Spiegel 212. — Die Wanduhr 214. — Die Decke 214. — Der Fufsboden 220. — Der Teppich 223. — Die Thüre 224. — Das Fenfter 227. — Der Ofen 230. — Das Geftühl 232. — Fauteuil 236. — Chaifelongue 237. — Sopha 238. — Bett 240. — Tifch 242. — Schreibtifch 244. — Schrank 245. Truhe 247. — Bücherfchrank 248. — Die Anrichte 249. — Unfere Beleuchtungskörper 250. — Kleingeräte 254.

NACHWORT ZUR VIERTEN AUFLAGE von GEORG HIRTH 255.

ÜBERSICHT DER ILLUSTRATIONEN

Zimmer- und Saalanfichten, Fenfterbekleidungen und dekorative Gruppen

Figur

Boudoir der Königin Marie Antoinette zu Fontainebleau 1
Entwurf zu einer Wanddekoration (G. B. Piranesi) 6
Zimmerdekoration im Stile Louis XVI. (Maréchal) 8
Wanddekoration im Stile Louis XVI 12
Tifchgefellfchaft i. e. Salon d. Louis XVI. Stiles (Moreau l. J.) 18
Saal im Stil Louis XVI, in der Kgl. Refidenz zu Würzburg. Tafel nach S. 50.
Entwurf z. e. Zimmer im Empireftil (Percier und Fontaine) 58
Empire-Saal in der Kgl. Refidenz zu Würzburg. Tafel nach S. 62.
Thronfaal i. d. Königl. Refidenz i. München . . 65
Zimmer im Empireftil, in der Kgl. Refidenz zu Würzburg. Tafel nach S. 66.
Redoutenfaal im Theater Carlo Felice in Genua (Barbarino) 68
Wohnzimmer von 1830. Gezeichnet von Romberg 70
Salon mit Exedra i. Kgl. Schloſse i. Berlin (Schinkel) 71
Wohnraum im Empireftil, in der Kgl. Refidenz zu Würzburg. Tafel nach S. 72.
Offene Halle am Meer. Nach e. Entw. Schinkel's 73
Treppenhaus aus d. Haufe d. Dr. G. Hirth (Prof. Romeis) 74
Schlafzimmer im fpäteren Empireftil, in der Kgl. Refidenz zu Würzburg. (Geburtszimmer Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten von Bayern.) Tafel nach S. 74.
Zimmer a. d Münchener Ausftellung 1898 (Dülfer) 88
Zimmer a. d. Münchener Ausftellung (Berlepfch) 95
Zimmer a. d. Münchener Ausftellung 1897 (Th. Fifcher) 99
Zimmer a. d. Möbelausftellung d. Oefterr. Mufeums in Wien im Winter 1897 auf 1898 103

Figur

Kamin u. Plafondverzierung v. Henry van de Velde 105
Partie eines Speifezimmers v. Henry van de Velde 106
Speifezimmer von Henry van de Velde 107
Zimmereinrichtung auf der Möbelausftellung des Oefterr. Mufeums in Wien im Winter 1897 auf 1898 108
Zimmerinterieur m. Arbeiten v. Eckmann, Obrift, Riemerfchmid u. f. w. 110
Interieur aus d. Münchener Glaspalaft 1897 (Dülfer) 112
Wohnliches Zimmer v. d. Archit. Helbig u. Haiger 123
Wohnliches Zimmer v. d. Archit. Helbig u. Haiger 124
Partie aus e. Zimmer im Münchener Glaspalaft 1898 (Dülfer) 132
Partie aus e. Zimmer im Münchener Glaspalaft 1898 (Dülfer) 134
Veftibül in der Villa Frz. von Lenbach's i. München 144
Prunkzimmer in der Villa Frz. von Lenbach's in München 145
Wohnraum aus der Villa Frz. von Lenbach's in München 146
Aus der Villa Frz. von Lenbach's in München . 147
Vorzimmer im Ateliergebäude der Villa Frz. von Lenbach's 148
Aus der Villa Franz von Lenbach's in München . 149
Aus der Villa Franz von Lenbach's in München 150
Aus der Villa Franz von Lenbach's in München . 151
Römifche Grotte i. Ateliergebäude der Villa Lenbach 152
Veftibül im Wohnhaufe Franz Stucks i. München 153
Wohnzimmer in antikem Charakter (Em. Seidl) . 154
Wohnraum von antikem Gepräge (Em. Seidl) . . 155
Fenfternifche. Einger. v. Helbig u. Haiger . . . 162
Wand aus dem Mufikzimmer d. Med.-Rat Neifser in Breslau (Fritz Erler) 163
Wand aus dem Mufikzimmer d. Med.-Rat Neifser in Breslau (Fritz Erler) 165
Zimmer im Haufe des Herrn J. Reis in Plauen i. V. von B. Pankok . . . . 167 u. 168

EINLEITUNG

Wenn das Glück in ein Menſchenherz einzieht, dann iſt es dieſem, als müſste Alles rings umher mit ihm glücklich ſein. Es ſtürmt in das Freie, in das Licht und in die hellen Farben, wenn es bisher verſchloſſen, im engen Raume geweſen. Und wenn die Trauer über einen Menſchen kommt, dann ſucht er nach demſelben Ausdrucke in ſeiner Umgebung.

Die Freunde ſollen lachen mit uns und mit uns weinen, die Blumen ſollen blühen und die Sonne ſoll ſtrahlen mit unſerer Seele, und wenn ſie traurig iſt, ſo iſt es uns beinahe befremdlich, daſs jene dennoch leuchten mag. — Und ſo wie dieſe perſönliche Sehnſucht nach Mitgefühl und gleicher Stimmung in unſerer Stellung zur Natur und in unſerem Verhalten zu unſeren Freunden zum Ausdrucke kommt, ſo kommt ſie

auch in unſerer Beziehung zu Dem zu Worte, darin ſich unſer tägliches Leben abſpielt, — in der Beziehung zu unſerem Hauſe, unſerer Wohnung, unſerem Zimmer. Wir ſehnen uns nach einem Heime, das unſerer gemütlichen Verfaſſung gerecht wird, wir wollen für unſer häusliches Leben ein paſſendes Zimmer, etwa wie wir »paſſende« Kleider wünſchen, um uns darinnen wohl fühlen zu können.

So wird durch jenen Drang, der eigenen Seele gleichzuſtimmen, was ſie umgiebt, hier in Linie und Farbe umgeſetzt, was Stimmung und Gefühl geweſen, es kryſtalliſiert ſich der Niederſchlag aus dem Gefühlsinhalte einer Perſönlichkeit an deren Hausrat und in deren Heim zur greifbaren, klaren Form. —

Ein ſchmales, ruhiges Zimmer nach dem Garten hinaus. Feldblumen mit klaren ungebrochenen Farben ſtehen in einer anſpruchsloſen Vaſe. Weiſse Vorhänge fließen von den hohen Fenſtern herunter. In einer Ecke ſteht ein Bett und eine leichte, zart geblümte Decke iſt darüber hingebreitet, — — hier wohnt ein junges Mädchen, — wir wiſſen das, gleich wenn wir das Gemach betreten, auch wenn ſonſt keinerlei beſtimmte Zeichen hierfür vorhanden waren.

Die Perſönlichkeit des Bewohners hat aus der Umgebung. die ſie ſich ſelbſt geſchaffen, — nach ihrem Ebenbilde geſchaffen, — zu uns geſprochen. So giebt das Heim jedes Menſchen mehr oder weniger deutlich das Bild ſeiner Perſönlichkeit; und dieſes Bild wird um ſo vollſtändiger, in ſeinen Umriſſen um ſo beſtimmter ſein, je enger und wärmer das Verhältnis des Menſchen zu ſeinem Heime iſt. Es ſpiegelt ſich ſein Weſen und ſein Charakter darin in tauſend kleinen Zügen, und ſeine beſonderen Gewohnheiten, Launen und Wünſche finden hier ihren Ausdruck, ebenſo wie das allgemeine Gebrauchsideal, wie die allgemeine techniſche Höhe ſeiner Zeit.

Nun giebt es aber Einflüſſe, die ſich, ſei es aus religiöſen, ſei es aus geſellſchaftlichen oder politiſchen Beweggründen innerhalb begrenzter Landgebiete und in gewiſſen zeitlichen Abſchnitten auf das Seelenleben der Geſamtheit oder wenigſtens der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung erſtrecken, — herrſchende Ideale. Auch dieſe haben als ein grundliegender Zug in dem Gefühlsinhalte ihrer Träger, gleich anderen beſonderen Zügen, die jeden Einzelnen von dem Anderen unterſcheiden, bedingte Linien und Lichtanordnungen, alſo eine bedingte Auffaſſung zur Folge. Da aber dieſe Ideen oder Ideale allgemeine ſind und mit groſser Intenſität in der gleichen Richtung wirken, ſo werden auch die Folgeerſcheinungen, ſo weit ſie in der Auffaſſung der Natur oder in der von jener geleiteten Behandlung des häuslichen Gerätes zum Ausdrucke kommen, ſich innerhalb der zeit-

lichen beziehungsweiſe örtlichen Grenze in einer jenen Idealen entſprechenden gemeinſamen Formen- und Farbenſprache treffen. Dieſe wieder wird ſich von dem Charakter ſolcher Erzeugniſſe mehr oder weniger ſcharf unterſcheiden, die unter dem Geſichtswinkel anderer Ideale, anderer führender Gedanken entſtanden.

Die Geſamtheit nun jener Linien und Formengebilde ſowie der Farbenverbindungen, welche das Herrſchen einer ſolchen Ideengruppe als den künſtleriſchen Ausdruck ihres Ideals, gleichviel ob in der freien oder in der angewandten Kunſt, nach ſich zieht, wird der Stil jener Epoche genannt.

Den Entwickelungsgang dieſer Stile der Deutſchen im Laufe dieſes Jahrhunderts zu ſchildern und ihn in ſeinem beſonderen Einfluſſe auf den Ausbau des deutſchen Zimmers zu betrachten, iſt die Aufgabe dieſer Schrift, die ſich jedoch nicht dahin beſcheiden mag, zu ſagen: bis hierher herrſchte dieſer Stil, — und hier wurden die Formen härter, es trat ein neuer Stil in ſeine Wirkung, ſondern ſich das Ziel ſetzt, aus dem treibenden Geiſte der Zeit heraus die Stilformen des deutſchen Zimmers als logiſche Bedingniſſe zu leiten. Sie ſoll zeigen, warum der häusliche Schmuck bei unſeren Voreltern innerhalb dieſes Jahrhunderts gerade dieſe Wege ging und ſoll damit nicht nur den Blick in das Haus, ſondern auch zugleich den Blick in das geiſtige Leben unſerer Voreltern erſchlieſsen.

Fritz Erler, München.

Fidus.

Jul. Diez, München.

DAS ERBE DES XVIII. JAHRHUNDERTS

Suchen wir die Linie der Entwickelung klarzulegen, die der Stil in Deutſchland im Laufe des neunzehnten Jahrhundertes genommen und die mit ihm natürlich auch das deutſche Zimmer ſchritt, ſo erſcheint es nötig, daſs wir uns erſt klar werden über jene Erbſchaft, die der Deutſche mit aus dem achtzehnten Jahrhundert und aus Zeiten, die noch weiter zurückliegen, in das neue Säkulum herübernahm. Denn eine organiſche Entwickelung wird ſich klar nur zeigen laſſen, wenn man den Dingen bis nach ihrer Wurzel folgt, und hier ruhen tief in der Geſchichte des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundertes die Bedingungen, die jenen Deutſchen ſchufen, den das neunzehnte Jahrhundert übernahm.

Und da finden wir, daſs das, was der Deutſche vom Ende des Jahrhundertes der Aufklärung ſein Eigen nennt, daſs das, was ſein gedankliches und künſtleriſches Geiſtesleben beherrſcht, nicht ein nationales, ausſchlieſslich deutſches Ideal iſt, wie ein ſolches ſchon früher, — etwa zur Zeit der Karolinger, oder in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, — geherrſcht hatte, ſondern daſs er, ein Dichter, Denker und Träumer, in der Verallgemeinerung ſeiner menſchenrechtlichen und menſchheitsbeglückenden Ideen den Gedanken an ſein angeſtammtes Deutſchtum zum beſten Teile verloren hat. Das achtzehnte Jahr-

hundert hatte den Deutſchen unter abſolutiſtiſcher Herrſchaft erzogen. Eine wohl funktionierende, pflichteifrige und starre Beamtenregierung lieſs den Bürger ſelbſt in die inneren Verwaltungsangelegenheiten ebenſo wie in die äuſseren Verhältniſſe in keiner Weiſe eingreifen. Was geſchehen ſollte, aus dem Geſichtspunkte kleinlichſt denkender Fürſten geſchehen konnte, das geſchah von oben herab, ein ſelbſtthätiges Eingreifen, eine geiſtige Mitarbeit des Bürgers wurde dieſem in keiner Weiſe ermöglicht. Der Bürger hatte ſich um nichts zu kümmern, und für das, was wir heute unſere politiſche Stimme nennen, gab es keinen entſprechenden Wert. So verlor er das Intereſſe an der Staatsmaſchine, deren Gang er doch in keiner Weiſe beeinfluſsen konnte; ſein Sinn für eine nationale Gemeinſamkeit ſtumpfte ſich ab und für den Mangel an Freiheit, den er alſo im öffentlichen Leben innerhalb des Staates empfand, ſuchte er ſich ſchadlos zu halten, indem er ſich eine geiſtige Freiheit ſchuf, die den ganzen Erdkreis umſpannen ſollte. Im Staate war er nichts, — dadurch verlor er das Gefühl einer ſtaatlichen Zuſammengehörigkeit, eines nationalen Bandes. So zog er ſich zurück in das eigene Weſen, in die Tiefe ſeines Ich.

In des Herzens heilig ſtille Räume
Muſst du fliehen aus des Lebens Drang!
Freiheit iſt nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Geſang.

Die Verſe Schiller's geben dieſer Stimmung Ausdruck. Der Deutſche begann ſich aufs neue als Individuum zu fühlen, und die Kultur der Perſönlichkeit ſproſste wieder aus dem Samen des Humanismus. Er fühlte ſich als das ſelbſtändige, auf ſich ſelbſt geſtellte Ich, — und, da ihm für einen Zuſammenſchluſs der zahlreichen Einzelperſönlichkeiten die ſtaatliche, nationale Grenze nicht galt, ſo ging ſein Zuſammenſchluſs weiter und umgriff die ganze ungeteilte Menge der menſchlichen Bürger, die Allgemeinheit. Es kam die Zeit der allgemeinen »Vorurteilsloſigkeit«, der Toleranz.

So ſchuf ſich der Deutſche in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhundertes eine Welt von Freiheit in den kleinlichen Feſſeln ſeines Staates, ſo wurde der politiſche Partikulariſt zum geiſtigen Kosmopoliten.

Mit gleicher Freude kam er dem Witze und der Kunſt des Franzoſen entgegen, wie er den Gedanken des Engländers durchprüfte und ſich aufs neue in den Geiſt der griechiſchen Denker und der römiſchen Dichter verſenkte. Und

1] Boudoir der Königin Marie Antoinette im Schloſſe zu Fontainebleau; reiche Decoration im Stile Louis XVI. Phot. A. Giraudon.

was er ſo in ſich aufnahm, das vergeiſtigte ſich und prägte ſich um zu neuen Werten in der Tiefe ſeines Empfindens und wuchs als neuer höherer Gedanke wieder auf. Daſs er bei allem ſeinem Weltbürgertume im Grunde ſeiner Seele dennoch Deutſcher blieb, zeigt ſchlieſslich der Erfolg dieſer regen, allſeitigen Befruchtung, — jene herrliche Periode deutſchen Geiſteslebens, in welcher ſich alle Kraft des Deutſchen auf dichteriſchem und philoſophiſchem Gebiete zu wunderbarer Fülle entfaltete: das klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Litteratur.

2 u. 3] Sopha und Stuhl im Stile Louis XVI, aus dem Hauſe der Madame d'Yvon in Paris.

Es ergiebt ſich von ſelbst, daſs eine ſolche kosmopolitiſche Weltanſchauung, die in neidloser Weiſe mit offenen Armen das Schöne und Geiſtvolle aufnimmt, wo immer ſie es findet und woher auch immer es komme, daſs eine ſolche »freihändleriſche« Weltanſchauung eine eminente Gefahr für den nationalen Ausdruck jener Bethätigungen bedeutet, die eine beſſere Vertretung auſserhalb des eigenen Landes finden. In dieſer Lage aber befand ſich während des achtzehnten Jahrhundertes mit in allererſten Linie die deutſche bildende Kunſt, die noch ſchmerzlich unter den Nachwehen des dreiſsigjährigen Krieges litt und die nun, angezogen von den Werken eben jenes galliſchen Nachbarn, der ihr furchtbare Wunden geſchlagen, zu deſſen Nachbeter und Sklaven wurde. Frankreich hatte damals eine groſse künſtleriſche Vergangenheit hinter ſich und lebte in einer

noch glänzend erſcheinenden Gegenwart. Und wie der Hof des Sonnenkönigs in Verſailles vorbildlich geworden war für die hundert kleinen Reflexhöfchen auf politiſch deutſchem Gebiete, ſo wie der ſpieleriſche Witz des geiſtreichen Herrn Voltaire ſelbſt den groſsen König Friedrich derart in ſeinen Bannkreis zog, daſs der Philoſoph von Rheinsberg und Sansſouci ſo oft mehr als Franzoſe denn als Deutſcher denkt und fühlt —, ſo auch warf die graziöſe, ſpieleriſche Kunſt, wie ſie in Frankreich in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhundertes noch blühte und ſchon verwelkte, ihre Reflexe nach Deutſchland herüber. Der Deutſche jener Tage fühlte die Uebermacht des Franzoſen auf künſtleriſchem Gebiete und ſo nahm er ihn, kosmopolitiſch bis zur Selbſtaufopferung, in ſein Heim, pflegte ihn und zog ihn groſs. So kommt es, daſs die deutſche Kunſt und mit ihr das deutſche Zimmer in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhundertes ſo ſehr nach Frankreich hinüberſchielen, nach dem Staate, deſſen überlegene Technik der Darſtellung es nicht nur in der freien, ſondern auch in der angewandten Kunſt acceptiert und

4] Standuhr im Stile Louis XVI, ca. 1775.
Im Beſitz der Hofkunſthandlung A. S. Drey in München.

zum Vorbilde ſtempelt. — Dieſe Lage änderte ſich nach einem kräftigeren Hervortreten der Einflüſſe, welche in Deutſchland mit dem Auftreten A. F. Oeser's, Johann Joachim Winckelmann's, Raphael Mengs' und der anderen Apoſtel des reinen Griechentumes, ſowie mit den Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji und der Auffindung der Ruinen von Paeſtum ſich geltend machten, nur in ſo weit, als nun doch eine im beſonderen aus dem deutſchen Geiſtesleben erſtandene Richtung zu Worte kam. Auch ſie iſt allein verſtändlich als eine Frucht, die auf dem Boden des Kosmopolitismus wuchs und des Phantaſielebens in einer Utopie von allgemeinem Menſchheitsglücke. Hier war die reine, hoch über jeder Erdenlaſt ſchwebende Form, als ein Abbild jener rein geiſtigen Welt des Deutſchen, die keinerlei irdiſche Beziehungen beſchwerte, in einem Stile von kaltem lebensfremdem Griechentume zum Ausdrucke gebracht, der uns Erdenſöhnen heute ſo unendlich geſchraubt und fremd erſcheint, und der wohl auch nur in dieſer ganz ſcharf umſchriebenen Periode zu ihnen ſprechen konnte, da die Deutſchen in jenem Traume reiner Menſchlichkeit ſich wiegten.

5] Leuchter im Stile Louis XVI, entworfen von J. Forty. (Um 1780.)

Auch in der angewandten Kunſt hat dieſe Richtung einen reinen Ausdruck gefunden, wenn auch nicht gerade in reichem Maſse. Denn in den Zeiten vor und nach der franzöſiſchen Revolution in denen man unter klaſſiſchem Stile die griechiſchen und die römiſchen Formen gleichmäſsig umgriff, ergab ſich gewöhnlich eine Vermengung der beiden.

Aber die kosmopolitiſchen Gleichheitsideen des dritten Standes, die ſich

55

Cavalier Piranesi inv. e inc.

6] Giovanni Battista Piranesi: Entwurf zu einer Wanddecoration. Rom 1769.

hier auf deutſchem Boden als jener ſegensvolle geiſtige Umſchwung auslebten, der getragen von den gröſsten Geiſtern unſeres Stammes eine eminente Kräftigung des deutſchen geiſtigen Lebens bedeutet, ja der geradezu als Fundament alles künftigen nationalen Deutſchtums zu bezeichnen iſt, zeitigte in Frankreich ganz andere Früchte.

Dort hatten ſich die Gegenſätze zwiſchen dem Bürgertume einerſeits und den bis dahin herrſchenden höfiſchen und

7] Entwurf zu einem Seſſel im Stile Louis XVI., von J. Ch. Delafoſſe (ca. 1775).

8] Zimmerdecoration im Stile

religiöſen Kreiſen andererſeits in viel kritiſcherer Weiſe zugeſpitzt, ſo daſs ſchlieſslich nur eine Kataſtrophe — die Revolution — dieſe in der Weltgeſchichte wohl einzig daſtehende Spannung zu löſen vermochte.

Die höfiſchen Kreiſe Frankreichs waren in der zweiten Hälfte des acht-

einer mit der Jahreszahl 1780 verfehenen Zeichnung von Maréchal. Inmitten ein Gobelin mit der Darftellung der drei Parzen. (Aus: Guchard, Deffins de décoration pp., Paris, 1881.)

zehnten Jahrhundertes dem Volke völlig fremd geworden und mit ihnen hatte fich die Kunft dem Volke entfremdet, denn diefe war zur Luxus- und Höfekunft gesunken, die ihre Kraft und Phantafie nur in den Dienft höfifcher Sonderinter-effen ftellte. Reichtum und Adel hatten die Kunft gekauft, fie hatten fie mit

ſich in ihre Salons gezogen und in ihre verſchnittenen Gärten, zu ihren Feſten und Jagden und hatten ihr in einem von Genuſs zu Genuſs jagenden Rauſche, der das wachſende Grollen im Volke, das wie das Nahen einer Sturmflut ſchwoll, übertäuben ſollte, Wahrheit und Ernſt genommen. Und ſo wie das Höfeleben jener Tage ſelbſt ſich immer mehr abwandte von der Natürlichkeit und Wahrheit, um ſich ſchlieſslich, angeekelt von der eigenen hohlen Nüchternheit und müde des Prunkes, in der Poſe arkadiſcher Schäfereien und idylliſcher Scenen eine neue auf Unnatürlichkeit fuſsende Natürlichkeit zu ſchaffen, ging die Kunſt des ancien régime die gleichen Wege.

9] Wandſtück mit antikiſierender Dekoration, entworfen von Giovanni Battiſta Piraneſi. Rom 1769.

So wie ein einſtmals herrliches Regentenhaus, das machtvoll über weite Länder gebot und eine neue Blüte, neuen Glanz in seinem Reiche ſchuf, im Laufe der Generationen abſinken kann in ſeiner Kraft, ſowie die einſtmals gigantiſche Macht dann völlig niederbrechen kann in ihrem letzten entnervten und entarteten Spröſsling, ſo war es mit der Stilfamilie geſchehen, deren Stammbaum in der

10] Entwurf zu einer Kamindecoration von Giovanni Battiſta Piraneſi. Rom 1769.

Renaiſſance der Italiener wurzelte. Herrlich, kraftvoll, wie für ein Jahrtauſend geſchaffen, hatte die Renaiſſance begonnen und eine Gröſse der Auffaſſung, ein Maſs des Könnens ins Leben gerufen, wie wir es ſeither nicht wieder vereint gefunden. Ihr folgte das Barock in der Herrſchaft, und ſchon dieſes hielt die ſtrenge künſtleriſche Selbſtzucht nicht mehr, mit der die Renaiſſance ſich gemeiſtert. Dann kam das Rococo, ein gar verwöhntes, kapriziöſes Kind galanter Zeiten, das nichts von Zwang mehr wiſſen wollte, das tändelnd mit den Formen ſpielte, die ſeine Ahnen einſt beherrſcht.

Während nun einerſeits eine ſolche Zerſetzung der höfiſchen Kunſt in einem parallelen Verlauf mit der Zerſetzung des höfiſchen Regimes vor ſich

ging, kam andererseits, herausdrängend aus dem Leben des dritten Standes und als ein Ausdruck von dessen Idealen, die sich im Gegensatze hierzu als eine Sehnsucht nach Ruhe, nach bürgerlichen Tugenden, männlicher Gröſse und strenger sittlicher Zucht herausgebildet hatten, eine neue Formensprache machtvoll zur Geltung. Wie beinahe stets, wenn in dem geistigen Leben eines Volkes sich

11] Entwurf zu einem Sekretär im Louis XVI-Stil, von La Londe.

neue Werte nach oben ringen, die rein geistigen Aeuſserungen, die Werke der Dichter und Denker es sind, welche die bisher erst verschwiegen in der Seele des Einzelnen ruhenden Gedanken verkünden und damit zu einer Stimme vereinen, so war es auch hier die Litteratur, in der es sich zuerst zeigte, daſs der neue Stand mündig wurde und seine Rechte und Ansprüche nun vertreten wollte. Hier finden sich die ersten Dokumente einer Auflehnung der neuen Zeit gegen die Herrschaft einer Kunst, welche sie als entartet und entsittlicht empfand. *Saint-Pierre,* der empfindsame Dichter von »Paul et Virginie«, *Jean Jacques Rousseau*, der Verkünder

12] Wanddekoration im Stile Louis XVI, aus dem Hause der Madame d'Yvon in Paris.

13] Bronzenes Tintenfaſs in Urnenform auf einem Marmorſockel. Stil Louis XVI. Höhe 12 cm.

der Rückkehr zum reinen Naturzuſtande, *Beaumarchais*, der Verfaſſer von »Figaros Hochzeit«, und *Diderot*, der Apoſtel der Lehre, daſs man die Antike ſtudieren müſſe, um die Natur ſehen zu lernen, ſind ſolche Vorläufer des neuen Stiles, die alle denſelben Proteſt predigen, wenn auch in ganz verſchiedener Ausdrucksweiſe. Mit direkter Bezugnahme auf die Verhältniſſe in der darſtellenden Kunſt war es namentlich *Diderot*, der ſich in ſeinen »Salons« mit ſcharfer Klage gegen den zerſetzenden Einfluſs des Luxus auf die Kunſt, gegen die ſinnloſen, modiſch verzerrten Allegorien in derſelben wendete. So bricht er gelegentlich einer Beſprechung des damals hochgeſchätzten Boucher in die Worte aus: »Der Verfall des Geſchmackes, der Farbentechnik und der Kompoſition, der Charaktere, des Ausdruckes und der Zeichnung iſt Hand in Hand mit der allgemeinen Sittenkorruption gegangen. Die Grazie dieſer Maler iſt wie von Balleteuſen erborgt, und wo ſie nackte Körper bringen, ſind dieſe wie geschminkte Puppen, mit Flitter behängt und mit Schönheitspfläſterchen beklebt.«

In der Malerei wird dieſe Richtung durch J. B. S. Chardin, durch Jean Baptiſte Greuze, den Meiſter einer bürgerlich keuſchen Kunſt, aus der die Sehnſucht nach Reinheit in ihren flehendſten Tönen ſpricht, und etwa durch den genialen und herben Spanier Goya in hervorragender Weiſe vertreten und auch in dem Kunſtgewerbe kommt der Zug nach glatten Linien, nach ſchlichter Natürlichkeit der Formen ſchon zur Geltung.

14] Leuchter von getriebenem Silber, im Stile Louis XVI. Augsburger Arbeit. 20 cm hoch.

Aber der Grad der geſellſchaftlichen Gegenſätze verſchärfte ſich unaufhaltſam weiter und dem dritten Stande, in welchem das Streben nach einer

15] Sekretär in reichgeschnitztem Rosenholz mit eingelegten ziselierten Metallornamenten.
Französische Arbeit im Geschmacke des Louis XVI.

16] Entwurf zu einem Stuhle von Giuseppe Soli (1745—1822), im Directoire-Gefchmack.

freien, republikanifchen Staatsverfaffung und nach einer auf dem Grunde der Gleichberechtigung erblühenden Bürgertugend immer ftärker zum Ausdrucke kam, wurde jenes Volk des klaffifchen Altertums zum fittlichen Vorbilde, bei welchem diefe einst zu fo hoher Ausbildung gelangte, — die Römer. Schon früher hatte der Einflufs der Schriften Winckelmann's, vor Allem feiner »Gedanken über die Nachahmung der griechifchen Werke«, der kunftkritifchen und künftlerifchen Arbeiten Raphael Mengs', Hamilton's, Quatremère de Quincy's, Piranefi's und Anderer die Aufmerkfamkeit auch der künftlerifch thätigen Kreife auf das Neue nach der Formenfprache der Antike zurückgewendet. Diefer Richtung wurde nun durch den

17] Entwurf zu einem Stuhle von Giuſeppe Soli (1745—1822), im Directoire-Geschmack.

Umſtand, daſs nicht mehr nur das Intereſſe Einzelner, nein, die Sehnſucht eines ganzen Volkes nach der Höhe jener Vergangenheit zurückblickte, ein mächtiger Zufluſs geſchaffen. Mit viel Wollen und unzureichender Kraft hatte ſchon Graf Jean Maria von Vien — ein Mann, der viel Gemeinſames in ſeiner Künſtlernatur aufweiſt mit unſerem Raphael Mengs — den Verſuch einer künſtleriſchen Verwertung dieſes neuen Ideals gemacht, ohne jedoch die Aufgabe löſen zu können, die er ſich geſtellt. Um ſo gröſser waren dagegen die Erfolge, die ſich auf dieſem Felde ein Schüler Vien's errang, an deſſen Namen ſich dann auch der Werdegang der folgenden Bewegung in Frankreich knüpft — *Jacques Louis David* (1748/1825).

Ausgehend von der überkommenen Kunſt des ancien régime hatte der junge David einſt die Salons der Tänzerin Guimard geſchmückt mit leichtem, ſpieleriſchem Getändel, wie ſolches vor ihm Fragonard's Pinſel hier ſchon geſchaffen. Dann war er mit Vien nach Italien gegangen, wo ſich ihm im Anblicke und im emſigen Studium der Antiken der Weg erſchloſs, den ſeine Kunſt von da ab wandeln ſollte; ein Weg, den er mit berechnendem Verſtande, zielbewuſst und ſicher verfolgte, durch ſeine Werke machtvoll zu dem Volke redend, was Mirabeau in zündender Rede verkündete. Und aus dieſer Erkenntnis ſchuf er für den Salon von 1785 ſein erſtes groſses Werk, das ihn mit einem Schlage nicht nur an die Spitze der revolutionären Bewegung in der Kunſt, ſondern auch an eine führende Stellung derſelben im politiſchen Leben ſetzte, ſeine »Horatier«. In dieſem Werke kommt eben jenes energiſche, in der groſsen theatraliſchen Bewegung liegende Pathos, jenes galliſche Römertum der Pariſer von 1789, das damals ſchon Jedermanns Empfinden war, in Anordnung und Linie zum Ausdruck. Der Vater, der ſeinen Söhnen die Schwerter hinreicht zur entſcheidenden That, wurde in jenen Tagen höchſter Spannung zum Symbole und die Männergeſtalten, die nach den Schwertern greifen, wurden in jener Zeit, da die Kunſt ſonſt nur Schäfer und Kavaliere geſchaffen, zu einem Ideale männlicher Kraft.

Wenn wir für dieſes Werk in ſeiner kanoniſchen Auffaſſung der Geſtalten und in ſeiner kahlen Nüchternheit der Darſtellung heute nicht mehr als eine ruhige Würdigung übrig haben, und anderſeits bedenken, welche Stürme von Beifall dasſelbe zur Zeit ſeiner Entſtehung entfeſſelte, welch triumphierender Jubel dasſelbe damals umrauſchte, ſo wird uns daraus die Stärke des Widerhalles erkenntlich, den dasſelbe in dem von gleichem Geiſte übervollen Herzen der Menge finden muſste. Wie programmäſsig übrigens David's Thätigkeit in dieſer Hinſicht war, bezeugt unter Anderem eine ſeiner ſpäteren Reden, von der hier einige Sätze folgen mögen: »Schon viel zu lange,« — heiſst es dort, — »haben die Tyrannen, denen die Tugend ſogar im Bilde Furcht bereitet, die Gedanken geknechtet und beigetragen zur Entartung der Sitten. Die Kunſt war nur mehr da, um den Dünkel und die Launen einiger Sybariten zu befriedigen, welche tief in goldenem Reichtume ſaſsen, und deſpotiſche Geſetze zwangen das Genie in den engen Kreis ihrer eigenen Gedanken und belegten Jeden mit Acht, der die reinen Gedanken der Moral und der Philoſophie verkünden wollte. — — — Nicht dadurch allein, daſs ſie das Auge erfreuen, erfüllen die Kunſtwerke ihren hohen Zweck, ihr Hauptwert liegt darin, daſs ſie das Herz ergreifen, daſs ſie es vermögen, auf den

Englische Mahagoni-Möbel der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus »Kunst und Kunsthandwerk«, Wien.

Dessiné par J. M. Moreau le Jeune. *Gravé par Helman 1781.*

18] Tiſchgeſellſchaft in einem Salon des Louis XVI-Stiles.
Kupferſtich vom Jahre 1781, von J. M. Moreau le Jeune.

Geiſt einen tiefen, wahrhaftigen Eindruck zu machen. Nur dann werden die Beiſpiele von Heldentum und bürgerlicher Tugend, die ſie dem Volke übermitteln, auch das innerſte Gefühl des Volkes mit Macht durchdringen und in ihm das leidenſchaftliche Streben nach gleichem Ruhme, und die Kraft zur vollen Hingebung für das Wohl des Vaterlandes erwecken.«

19] Kommode im Directoire-Geſchmack, entworfen von Giuſeppe Soli (1745—1822).

Von dieſer Zeit ab knüpft ſich an die groſse künſtleriſche Thätigkeit Davids, der als Revolutionsmaler des Konventes und des Terreur, ſpäter als Hofmaler Napoleon Bonaparte's und endlich als abgeklärter Hof- und Krönungsmaler der Reſtauration immer führend war unter den Künſtlern Frankreichs, jener Siegeslauf des Claſſicismus in Frankreich, der unaufhaltſam über die Reſte der Kultur und Kunſt des ancien régime hinwegſchritt. So kommt es, daſs mit dem 14. Juli 1789 und dem Sturme auf die Baſtille der Einfluſs der höfiſchen Kunſt verweht iſt und zerſplittert, wie eben leichte Spreu verweht im Sturme, um abgelöſt zu werden durch eine neue, ſiegende Kultur, die rückgreifend auf eine ernſte und teils groſse Kunſt eine neue Grundlage für ihre Werte ſchuf.

Hatte ſich die ganze revolutionäre Bewegung als der Aufſtand, der Proteſt eines auf dem Boden menſchenrechtlicher Natürlichkeit fuſsenden Prinzipes gegen die zur Entartung gewucherten Formen einer Staatsverfaſſung gegeben, und hatte dieſes Prinzip ſeinen Sieg als den Sieg bürgerlicher Männertugend über Tyrannenmacht verkündet, — ſo wird der objektive Beobachter hiergegen zu bemerken haben, daſs hier von menſchenrechtlicher Natürlichkeit und von bürgerlicher Tugend nur unter Vorausſetzung einiger Charaktereigentümlichkeiten des Franzoſen jener Tage geſprochen werden kann. Hierdurch gewinnen die Begriffe allerdings weſentlich an umfaſſender Weite. Der Franzoſe dieſer Zeit war sehr ſuggeſtibel, und hatte er ſich erſt ein wenig in Natürlichkeit geübt, dann war er ſicher, die Natürlichkeit ſchon los zu haben. Ebenſo ſtand es mit der römiſchen Bürger-Tugend, bei der es bei weitem mehr auf das Koſtüm, auf die Getragenheit der Rede und auf die öftere Betonung ſeiner dargeſtellten Gefühle, denn auf die Tugend ſelber anzukommen ſchien. Der theatraliſche Zug in jenen Tagen tritt überhaupt allenthalben ſtark hervor. Talma wirkt begeiſternd auf der Bühne, die Theater ſind beſetzt bis zum letzten Platze, in den Zwiſchenakten werden die Neuigkeiten der Stunde dem Publikum von der Bühne herunter verkündet und dieſes lohnt zum Danke jede Stelle des Stückes, in der ſich eine Beziehung zu den Ereigniſſen finden läſst, mit endloſem Beifall. — Als Voltaire im Jahre 1788 im Pantheon beſtattet wurde, erſchienen die Schauſpieler der Pariser Theater in altrömiſcher Tunika und Toga, die Künſtler, Schriftſteller und auch ein Theil des übrigen Gefolges hielt Palmzweige und antike Embleme in

20] Standleuchter im Stile Louis XVI, nach Jean-François Forty (ca. 1780).

21] Porzellanfervice im Louis XVI-Gefchmack, im Nationalmufeum zu München.
Nach Photographie von C. Teufel in München.

Händen; es war bei der ganzen Feier das römifche, antike Vorbild angeftrebt worden. — Solche Beifpiele von dem Vortreten eines nach dem alten Rom fchielenden Theatergeiftes, den man als reines Römertum fich vorfpielte, liefsen fich zahllose bringen. Auch in der Staatspolitik, in den Reden der Nationalverfammlungen, im Lehrwefen, im Koftüme und in den täglichen Umgangsformen trat er zu Tage. Er war es, der in jenen Tagen die neugeborenen Kinder auf antike Namen taufte, er war es, der bei zahllofen pomphaften Feften und feierlichen Umzügen nach dem Vorbilde der Panathenäen halb Paris in römifche Gewänder fteckte, der die Frauen »à la grecque« frifierte, das Statuenkoftüm derfelben ins Leben rief und an Stelle des Chriftentums den Kultus der Göttin der Vernunft verkündete.

Hält man alles diefes vor Augen, fo wird man leicht veranlafst fein, jener vielgenannten Natürlichkeit mit ihrer berechnenden pathetifchen Sprache und ihren ausgemeffenen deklamatorifchen Geften ein »Pfeudo« vorzufetzen, gleichwie man finden wird, dafs fich im Zeitalter der erften Republik als bürgerliche Tugend geberdete und taxirte, was oft vielleicht nicht weniger entartet war, als der geftürzte Adel.

Demgemäfs findet fich auch in dem *Empirestile,* wenngleich er fich in erfter Linie als eine Reaction gegen das Rococo charakterifiert, doch auch immer wieder ein Pathos im Vortrage, wie es der fchlichten Natürlichkeit eben nicht eigen ift.

Schon im Zeitalter Ludwig des Sechzehnten, als alle jene Kräfte, welche zur verfaffungftürzenden Gewalt werden wollten, noch erft in ihrer Bildung waren,

lieſs ſich der Einfluſs des werdenden antiken Ideals auch in dem Stile fühlen. Und es iſt eine ſeltſame Ironie, daſs der Kunſtſtaat jenes Königs, der ſpäter als ein Opfer der entfeſſelten »Bürgertugend« das Schaffot beſteigen muſste, es war, der jenem neuen bürgerlichen Ideale in der dekorativen Kunſt die erſte künſtleriſche Ausdrucksform geſchaffen, — wenngleich eine ſolche, die neben der Elegance und Grazie ihrer Zeuger auch deren höfiſche Schwächlichkeit nicht verleugnen konnte.

Es bildeten ſich hier, erwachſend aus den rein zopfigen Gebilden des früheren Zeitabſchnittes, neue eigenartige Formen — der *»Louis XVI-Stil«* heraus, darin ſich immer häufiger ſteifere und antike Linien und glatte Flächen mit dem verbanden, was aus der Formenſprache und aus der Zierfreudigkeit des Rococo ſich abgeleitet hatte. Die gebrochenen, ausſchweifenden und nur loſe gegliederten Linien des Rococo, der ganze willkürliche und unſymmetriſche Charakter dieſes Stiles wurde nach und nach zurückgedrängt und durch geradlinige, geſchloſſene Konſtruktion erſetzt. An dieſe ſetzte ſich dann das neue Ornament im Sinne des ſchmückenden Factors, ohne aber wie bisher ſich

22] Standuhr im Louis XVI-Geschmack.

eine Willkürherrſchaft über die Linie der konſtruktiven Form anzumaſsen. So ſtreckten ſich die bisher ſchnörkeligen und rocailleuſen Beine der Kommoden und Trumeaukaſten zu geraden und gern ein wenig hohen, nach unten meiſt ſpitz verlaufenden Stelzen, und Sophas, Fauteuils, Tiſche und was ſonſt von Möbeln noch Beine hatte, folgten nach. Das Ornament kam in einem reichen Schmucke an Bronzeverzierungen — Kranzgewinde, Bandſchleiſen, Guirlanden, — in Elfenbein und Ebenholz-Intarſien zum Ausdrucke, doch hatte auch die Behandlung dieſer Motive einen ſtrengeren, ruhigeren, oft an die Zierkunſt des griechiſch-römiſchen Stiles anklingenden Charakter angenommen. Neben ihr verſuchte ſich, in Anlehnung an jene Dekorationsweiſe, welche die auf die Entdeckung des Jahres 1748 folgenden Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji erſchloſſen hatte, auch gerne eine zierliche und feine, wenn auch manchmal ein wenig magere halbnaturaliſtiſche Blumen- und Tierornamentik. Das Hochrelief, das man in dem vorhergegangenen Zeitabſchnitte ſo prunkvoll zur Schau getragen, verflacht immer mehr, der hochplaſtiſche ſchwere Schmuck, der früher den Wänden und der Decke angehaftet, fiel, und an ſeine Stelle traten Gebilde ähnlich jenen, wie wir ſie als Schmuck der Möbel ſich entwickeln ſahen. Auch mit Hinblick auf das Kolorit, das ſich in hellen, zarten Farbentönen hält und das namentlich im Blumenornamente oft von hohem Reize iſt, bedeutet dieſer Stil eine ſchöne Läuterung gegenüber den oft ſchwer und ſchwulſtig wirkenden Farben der vorhergegangenen Dekorationsmethode. — Von Künſtlern, welche dieſen Stil in hervorragender Weiſe pflegten, ſeien hier P. Moreau le Jeune, La Londe, Gravelot, Delafoſſe, Charles Eiſen, Salembier, Forty und Queverdo genannt.

Englifche Möbel der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Toilettetifch rechts mit Bildern von Angelica Kauffmann.
Aus »Kunft und Kunsthandwerk«, Wien.

DER EMPIRESTIL

Jul. Diez

Später, als erſt die junge Generation der bürgerlichen Künſtler der Antike mit offenen Armen entgegeneilte, beſeelt, berauſcht war von der Ueberzeugung, aus ihr einen Strom von neuer Jugendkraft in die Adern der für ſie ſo alt und geſchminkt gewordenen Kunſt zu leiten, trat jenes klaſſiſche Ideal freier, energiſcher auf. Nicht mehr ein Anklingen an griechiſch-römiſche Vorbilder, wie wir es im Stil Louis XVI beobachtet, konnte den neuen Klaſſiciſten genügen, die wohl am liebſten römiſcher geweſen wären, als je ein Römer der Republik es war; ſie wollten mehr und zogen die Formengebilde jener vorbildlich gewordenen Welt ſelbſt in das Alphabet ihres neuen künſtleriſchen Ausdruckes, und erdrückten mit deren ſchwerem, kantenſtarrem Charakter die zarte Zierkunſt, die mit ihren entzückenden Porzellanen, Bronzen, Schnitzereien und Marqueterien ſich mit dem neuen Bürgerideale nicht vereinigen konnte. So ging der Weg des neuen bürgerlichen Stiles über den der Periode Louis XVI., und ſo wie dieſer edle, gute König als ein Opfer der Sünden ſeiner Väter unter dem Sturme der neuen Zeit fiel, ſo trat dieſe hier auch eine edle Kunſtrichtung zu Boden, ohne zu unterſcheiden was Schönes in ihr ruhte und zum Ausdrucke kam, in einziger Erinnerung an die verlotterte Art ihrer Vorgängerinnen und in einziger Würdigung ihrer Abkunft von höfiſcher Stelle.

Das antike Vorbild aber blieb das Ideal auch in der dekorativen Kunſt der Revolutionäre, es behauptete das Feld und begann nunmehr ſeinerſeits eine Willkürherrſchaft anzutreten, indem es unter ſeine Linie zwängte, was irgendwie erreichbar und »klassisch« darzustellen war. Aber wie fremd war das, was man so schuf, der edlen Schönheit griechischer Kunst! Wo war der tiefe Gefühlsinhalt geblieben, der jenen Werken reiner Künſtler innewohnt. Hier war nichts übrig, als die äuſsere Form, ein kanonisches Schema der antiken Darſtellungsweiſe. Die Zeit war zu haſtig geweſen in ihrem Laufe nach der groſsen Kunſt, zu ſtürmiſch nach vorwärts drängend; ſo kam es, daſs ſie nur die Kleider jener

23] Mahagoni-Stuhl mit gepolſtertem Sitz, vom Ende des vorigen Jahrhunderts. Vermutlich engliſche Arbeit. Im Beſitz von Georg Hirth in München.

Kunſt in Händen hielt, als ſie glaubte die Kunſt nun ſelbſt zu halten. Die erſte Entwickelungsphaſe des Empireſtiles, die Kunſt der Revolutionszeit ſelbſt, jene Periode, in der man glaubte, die Kunſt der Alten wiederaufgenommen zu haben, wenn man die Wände mit einem ſchmutzigen Rotbraun oder Schwarz beſtrich und darauf armſelige Phantaſiegebilde in Nachahmung pompejaniſcher

24] Mahagoni-Stuhl mit gepolstertem Sitz, vom Ende des vorigen Jahrhunderts. Vermutlich englische Arbeit. Im Besitz von Georg Hirth in München.

Motive setzte, sie war gewiss von der wahren Tiefe und Schönheit des antiken Vorbildes vorerst noch weit entfernt.

»Der Sitzungssaal des Konvents«, — sagt Karl Theodor Heigel in einem geistreichen Essay über die französische Revolution und die bildende Kunst, — »ist ein Muster desjenigen Stiles, welcher jetzt zur Herrschaft kam, des Messidor-

25 u. 26] Englifche Stühle, entworfen von A. Heppelwhite. London 1788.

bauftiles, wie er wohl genannt worden ift. Die Kunft, die bis vor Kurzem in blendenden Farben und zierlichen Formen gefchwelgt hatte, war jetzt auf Waffer und Brot eingefchränkt und geftattete fich nur noch die gerade Linie; die Uebertreibung in Verfchnörkelung und Ornamentik machte einer nüchternen, ja geradezu unkünftlerifchen Enthaltfamkeit Platz, die Mufe verwandelte fich in ein Skelett. Früher, als der Conventfaal noch als Theaterfaal gedient hatte, waren die Logen von üppigem Geranke umrahmt, die Decke erftrahlte in Purpur und Gold, die Girandolen, Kronleuchter, Vorhänge, Prunkftühle waren Meifterwerke des Kunstgewerbes, — jetzt war die goldene Königspracht verfchwunden, alles, was an die

Tyrannenzeit erinnerte, war entfernt; Logen, Sitzbänke, Rednerbühne, alles war in regelmäfsigen Linien gehalten, nirgends ein Schmuck geftattet, nur eine Riefenftatue der Freiheit ragte drohend in dem weiten, kalten, nüchternen Raum, — man hatte die Empfindung, fagte Victor Hugo, als fei hier die Phantafie eines Boucher durch David guillotiniert worden.«

Erft fpäter, als unter dem Sohne und Erben der Revolution, dem erften Konful Napoleon Buonaparte und dann unter dem Kaiferreiche, von dem zeremoniellften und etiquetteftrengften Hofe Europas ausgehend, fich jene künftlichgetragene und pfeudo-olympifche Ruhe verbreitete, mit welcher fich der grofse Korfe, anknüpfend an den römifchen Caefar, fo gerne umgab, kam mit dem wiedererweckten Ornamente auch jener edlere Zug von Klärung und zurückhaltender Vornehmheit in das Empire, der den kunftgewerblichen Erzeugniffen feiner revolutionären Sturm- und Drangzeit fehlt, in dem aber für uns fein eigener Reiz gelegen ift. Von der Nachahmung der Antike, die ihm mehr im Sinne archäologifcher Wiffenfchaftlichkeit und berechnender Erkenntnis als aus dem naiven Gefühle feelifcher Verwandtfchaft zum Vorbilde geworden war, hat fich der Empireftil niemals losgerungen. »Der Künftler am Ende des vorigen Jahrhunderts«,

27] Englifche Bank um 1780, entworfen von A. Heppelwhite.

28] Englifches fog. Wedgwood-Porzellan-Gefchirr, im Nationalmufeum zu München.
Phot. von C. Teufel in München.

— fagt Jakob Falke, — »wurde Meifter und blieb dennoch ewig Schüler der Alten.« Nicht alfo eine Erneuerung und Umgeftaltung der klaffifchen Formgebilde und Ornamentik zu einem neuen originalen Formenbefitze, wie fich die grofse in Italien geborene Renaiffance einen folchen gebildet, erreichte diefe neue Rückkehr zur Antike; fie blieb vielmehr, ohne in die ihrer Zeit gleichwerten Aeufserungen überführen zu können, was fie von jener übernahm, eine blofse Nachahmerin der klaffifchen Gebilde. Der doktrinäre und tendenziöfe Zug, das zur Schau getragene Griechen- und Römertum ift dem Empireftil geblieben und diefer Zug beherrfcht auch die gefamte Innendekoration feiner Zeit. Unter Zugrundelegung antiker Formenelemente baut der Empireftil feine Gebilde auf, aber nicht mit jenem breiten Ernfte, jener maffigen und doch fo unendlich harmonifchen Schwere, wie fie zum Beifpiel die Baukunft der Griechen weift, fondern leichter, koketter, als ein Franzofe vor der Wende des achtzehnten Jahrhunderts, deffen Ideal es nun geworden ift, fein geliebtes Franzöfifch mit griechifchen Buchftaben zu fchreiben.

Dem formalen Aufbau der Gebilde fchlofs fich, als mit der Beendigung der Schreckensherrfchaft eine gröfsere Ruhe und damit auch mehr Sorgfalt für das Detail wieder in das Parifer Kunfthandwerk zog, die Flächenverzierung im Hinblick auf ihr Vorbild an. Auch fie ging in eine ftreng archäologifche Lehre bei der Keramik und der Wandmalerei der Alten und auch fie vermochte den da übernommenen Formen niemals ein neues, pulfierendes Leben einzuhauchen.

Mäander, Lilienketten, Dreiblatt- und Schuppenketten, Eierſtäbe, Voluten löſten ſich ab mit ſentimentalen Flortüchern, Urnen und gekreuzten Fackeln, und dieſe wenigen Gebilde genügen für beinahe alle dekorativen Anſprüche in der Architektur und am Geräte. Daneben tritt, als ein Reflex des Kriegeriſchen in der Zeit des »Céſar Romain«, eine Waffenornamentik auf, die ſich in der ſtillebenartigen Anbringung von Waffen und Siegestrophäen klaſſiſchen Stiles, von Panzern, Helmen und Legionszeichen beſonders bemerkbar macht. Gelegentlich ſind es auch Erinnerungen an die Feldzüge in Aegypten, die in Geſtalt von Palmettengebilden, Lotosroſetten und scarabäenartigen Formen in der Ornamentik zu Worte kommen. Charakteriſtiſch ſind in dieſer Richtung die Entwürfe der Pariſer Architekten Charles

29 u. 30] Engliſche Stühle, entworfen von A. Heppelwhite. London 1788.

Percier und Pierre F. L. Fontaine in ägyptischen Formen, aus deren Stichwerk »Recueil de décorations intérieurs« (Paris 1812) der abgebildete Bücherschrank entnommen ist.

Von größtem Einfluß ist das klassische Ideal, die Sehnsucht nach Einfachheit und Ruhe auf die Farbe geworden. Es lag in der Auffassung, welche jene Zeit von der griechischen Architektur sich gebildet hatte, begründet, daß sie die weiße Farbe als die dieser allein ureigene annahm. Sie glaubte, daß die polychrome Wirkung von den Griechen als barbarisch mißachtet worden sei und schloß sich dieser Vermeidung der Farbe in konsequenter Weise an. So traten an Stelle der zarten, duftigen Innendekoration des Rococo glatte, nüchterne, scharfkantige Flächen. Eintöniges Weiß überzog die Wände; weiß war das Holz der hohen Fensterverschalungen und weiß waren die Doppelthüren gestrichen und nur geringe Vergoldung der Eckleisten, der Rahmen, Schlösser und Metallecken kämpfte an gegen die so entstehende kalte Wirkung. Es wurde schon bemerkt, daß dieser neue Stil sich bei Darstellung seines häuslichen Gerätes auch streng antiker Formen bediente und daß er den Hausrat am liebsten nach klassischen Vorbildern schuf. In die Lage, selbst Gegenstände zu komponieren, aus dem Geiste seiner Zeit oder, was wohl dasselbe ist, aus dem Kanon einer toten Formenwelt neue Gebilde zu schaffen, kam er dennoch unendlich oft. Die seit jenen fernen Tagen der Antike rastlos thätige Zeit, neue Lebensgebräuche

31] Englischer Schrank, nach Thomas Sheraton, 1791.

und Entdeckungen hatten eine grofse Zahl von neuen Bedürfniffen für den Menfchen erftehen laffen, und auch die gegenüber dem Vaterlande der Antike anders gearteten klimatifchen Verhältniffe fchufen eine Reihe von Anforderungen, bei deren Löfung die antike Form als die entfprechende gewählt wurde, obwohl diefe neuen Gegenftände klaffifche Vorbilder nicht befafsen. Ein folches Unglückskind, zu dem die Alten den neuen Klaffiziften leider kein Vorbild hinterlaffen hatten, war zum Beifpiel der Ofen, — der im Zimmer ftehende, feine gasförmigen Verbrennungsprodukte durch eine Abzugsröhre in den Schornftein abgebende Ofen. Dafs er weifs fein mufste, ftand feft, — aber wie sollte er fonft befchaffen fein? Klaffifch! Nun, was in jener Zeit des Empire Alles heizbar gemacht und mit Abzugsröhren nach dem Schornfteine verfehen wurde, um den Anforderungen des klaffifch gefchulten Auges zu entfprechen und die Zimmer doch nicht ganz kalt zu laffen, ift kaum zu fagen. Da fanden fich aus Kacheln aufgebaute Grabftelen, abgebrochene Säulen und Pilafter, denen als befonderer Schmuck ein Medaillon mit einem griechifchen Profilkopf angekittet war. Von befonders begabten Köpfen wurde auch das Lysikrates-Monument mit Rückficht auf das neue Bedürfnis heizbar gemacht und dem Thurm der Winde ift niemals mehr eingeheizt worden als in diefer Zeit. Alle diefe monumentalen

32] Englifcher Schreibtifch, nach Thomas Sheraton, 1791.

Gebilde aber trugen zur Erhöhung ihrer Feierlichkeit messingene Ofenthüren und eiserne Abzugröhren, und schienen durch den kalten Eindruck, den ihre den Charakter des Marmors anstrebende Farbe machte, alles eher zu sein, als Wärmequellen des Raumes.

Schon bei diesem Beispiele trat auch jener Zug zu Tage, der in der ganzen Periode des Klassicismus immer wiederkehrt, — das Uebertragen rein architektonischer, beziehungsweise monumentaler Gedanken auf die kunstgewerblichen Erzeugnisse. Dieser Zug ist einerseits begründet in der Sucht Alles in klassische Form zu giessen und in der nur sehr geringen damals bekannten und geläufigen klassischen Vorbildermenge nicht architektonischen Charakters, und andererseits in dem pomphaften Nachdruck, den man so gerne an Alles heftete, in der feierlichen grosszügigen Art, mit der man sich so gerne gab. So setzen sich denn die kunstgewerblichen Gebilde dieser Zeit oft mit einem Pathos, mit einer Prätention in Szene, die weit den Raum dessen überschreitet, was sie nach Zweck an Raum und Form für sich in Anspruch nehmen dürften.

33] Englischer Pfeilertisch von Thomas Sheraton, 1791.

Dreifufs und Opferbecken, Säulen aller Kaliber, Ordnungen und Unordnungen, von den höchften Stücken bis zu den niedrigften Stümpfen und Fragmenten, die fentimental von verwitterter Herrlichkeit träumen, Amphoren, Obelisken und Grabfteine, alles das findet feine Verwertung in der gewaltfamen Formenbildung diefes Hausrates. Der Schreibtifch baut fich auf wie ein Opferaltar, das Nachtkäftchen ift eine kurze Säule, aus deren Schaft fich leicht durch Zug an einem Meffingknopfe ein diskretes Thürchen löfen läfst, und jede Setzuhr fteht auf einem poftamentartigen Fufse und ift ein kleiner Tempel, eine antike Ruine, ein Denkmal reich an figuralem Schmucke oder zum Mindeften ein Obelisk.

Aus diefer Sucht nach Verwerthung klaffifcher Motive erwachfen dann natürlich oft die feltfamften Verirrungen und Mifsgriffe gegen den heiligen Geift der Aefthetik, und Dinge, wie der »antike Spucknapf« in Wien, der aus einem griechifchen Säulenkapitäle gebildet ift, finden fich nicht gerade selten.

Auch in der Form der übrigen Möbel dominiert die gerade Linie. An den Tifchen und Seffeln haben fich die Beine, die früher den Mufchellinien des Rococo fich angebildet, fchon unter dem Einflufse des Louis XVI-Stiles geftreckt; fie find nun zu ernften fteifen Stelzen geworden, manchmal — bei fchwerer laftenden Gebilden — auch wohl zu harten, zu Konfolen mifsbrauchten Mäandern eingeknickt. An Formelementen kommen die walzenförmige cylindrifche Säule und die Platte oft in Anwendung, letztere fowohl in rechteckiger, in ovaler, wie auch in einer Mifchform, in der fich die ovale und eckige Linie fchneidet. Auch bei Spiegeln, Bilderrahmen, Medaillons und vielem anderem Geräte kommt die ovale Form, die gewöhnlich von einer Bandfchuppe,

34] Uhrgehäufe nach Th. Sheraton. 1791.

35] Entwurf zu einem Cabinetſchrank von Thomas Sheraton, London 1791.

einer Dreiblattkette oder einem oben zu einer Schleife geknüpften Bande umſchloſſen iſt, häufig in Anwendung. Auch bei dieſen Stücken findet ſich oft der weiſse Anſtrich und Gold, doch kommen auch beſonders koſtbare Ebenholzſtücke mit Bronzebeſchlägen, und in gröſserer Menge ſchon die polierten Mahagonimöbel vor. Den ornamentalen Schmuck bilden meiſt Schloſs- und Griffbeſchläge in Bronzeguſs, welche wieder für ſich Roſetten oder andere Gebilde in antikem Charakter darſtellen.

Zu diesem ideellen Schematismus, wie er durch die einseitige Betonung der klassischen Linie zum Ausdruck kommt, steht in wohlthätigstem Gegensatze eine Vollkommenheit und Gediegenheit in der technischen Durchbildung der einzelnen Stücke, — ein glückliches Erbe, das aus der Zeit des Rococo und seines hochentwickelten technischen Könnens herübergerettet worden war. In dieser Hinsicht wurde von den verschiedenen Industriezweigen nicht nur in Frankreich, sondern auch in England, in Deutschland und Oesterreich, ganz Vorzügliches geleistet. In England waren es in erster Linie die aus der Fabrik des gröfsten Steingutfabrikanten jener Tage, Josiah Wedgwood, hervorgegangenen Stücke, die durch ihre ganz hervorragende technische Vollkommenheit sich einen Ruf erworben haben, der die Grenzen des Inselreiches weit überschritt. In ihrer Form schlossen sich auch diese Werke enge an das klassische Vorbild und im Besonderen strebten sie den Linien jener Thongefäfse nach, wie sie gelegentlich der Ausgrabungen in Herculanum gefunden und nach England geschafft worden waren. Unter Mitarbeit des von seiner Zeit so gefeierten Bildhauers John Flaxman und unter Zugrundelegung einer Reihe von ihm selbst erfundener Steingutarten und Farbenkompositionen schuf Wedgwood jene wundervollen Stücke, die auch heute noch als Meisterwerke der Kunsttöpferei gelten. (Fig. 28 u. 36.)

36] Engl. Jasper-Vase aus der Manufaktur des Josiah Wedgwood. Um 1785. Ehemals in der Kollektion Georg Hirth.

37] Thomas Sheraton: Seſſel in Anlehnung an den Stil Louis XVI. London 1791.

38] Thomas Sheraton: Seſſel im Geſchmacke des Stiles Louis XVI. London 1791.

Auch in der Möbelherſtellung nimmt England in dieſer Zeit einen ganz hervorragenden Platz ein, und es iſt die Ausdrucksweise, welche es für ſein Mobiliar gefunden, auch damals von einem nicht zu unterſchätzenden Einfluſſe auf das deutſche Zimmer, wenn auch nur in einzelnen beſſer ſituierten Kreiſen geworden. Mit dieſer Pflege des Mobiliares in England ſind in beſonderer Weiſe die Namen von Thomas Chippendale, Ince, Manwaring, Copeland, Mayhew, Shearer, Johnſon, Heppelwhite und last not least Thomas Sheraton verknüpft. All dieſe ſchufen, teils noch unter Anlehnung an das Rococo und an chineſiſche Einflüſſe, teils ſchon unter Verwertung von klaſſiſchen Ideen Möbel, welche ſich durch ihre bis ins Einzelne ſorgfältige und oft konſtruktiv ſehr glückliche Geſtaltung auszeichnen. (Fig. 23—27, 29—35, 37—40.)

Von deutſchen Städten, welche um dieſe Zeit ſich eines tüchtigen Kunſthandwerkes noch erfreuten, iſt hier vor Allem Wien mit ſeiner blühenden Thätigkeit zu nennen, das die Laſt der Napoleoniſchen Zeit um ſo viel leichter über-

ſtand als das faſt darunter erſtickende Berlin, — dasſelbe Wien, darin der Proteſt gegen Napoleon und ſpäter der Kongreſs allem Reichtume und Adel Europas ein Rendez-vous gegeben und von dem Friedrich Gentz ſchon 1811 an Goethe ſchrieb: »Der Luxus im Ameublement, in den Equipagen, in den Anzügen der Damen, beſonders aber im Eſſen und Trinken iſt ſo hoch geſtiegen, wie er in Wien noch nie war, auſser in Paris auch ſonſt nirgends in der Welt ſein mag.« Hier alſo wurden Werke der Kleinplaſtik, der Bronzeinduſtrie, des Goldſchmiedekleingerätes, — Fächer, Doſen, Griffe, — der Möbelinduſtrie, Porzellane und Stoffe in ganz

39] Engliſcher Buffettiſch (ſogen. Sideboard) vom Ende des vorigen Jahrhunderts, entworfen von Thomas Sheraton (1791).

40] Essig- und Oelgefäss in Biskuit; Stil Louis XVI. Manufaktur Sevres. Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Früher in der Kollektion Georg Hirth.

hervorragender Vollkommenheit geſchaffen, allerdings um in der Hauptſache ihren Weg nicht in die Breite der bürgerlichen Kreiſe, ſondern in die Paläste des Adels und des Reichtums zu nehmen. Und Dieſes darf bei der Beurteilung ſolcher Stücke nicht überſehen werden: es ſind Stücke, die gewiſs auch damals ſehr teuer waren, die auch damals den Charakter beſonderer Koſtbarkeit trugen, aber durch-

41] Gelber Säulenofen vom Ende des vorigen Jahrhunderts, im Germanischen Museum in Nürnberg. Interessant durch die frühen Spuren einer nachgeahmten Gotik, welche sich hier in die Formen des Louis XVI-Geschmackes mischen.

42, 43] Zwei Standleuchter (Louis XVI), entworfen von Jean-François Forty. (Um 1780.)

aus nicht das allgemein Verbreitete. Noch ift um diefe Zeit über die Grenzen zwifchen Bürgerhaus und Adel das nivellierende Jahrhundert nicht hinweggefchritten, es beginnt erft feinen die Unterfchiede mildernden Gang.

Aber in demfelben Grade, wie fich infolge der noch fcharf gezogenen Linie zwifchen Adel und Bürgerftand auch eine fehr verfchiedenartige Ausdrucksweife für den die Gefamtheit beherrfchenden Stil in diefen beiden getrennten Sphären zeigt, ift eine Unterfcheidung in der Ausgeftaltung des deutfchen Zimmers auch zwifchen räumlich weiter getrennten deutfchen Städten infolge der fchwierigen Verkehrsverhältniffe jener Tage von weit gröfserer Bedeutung, als

44] Zweiarmiger Leuchter aus vergoldeter Bronze, im Stil Louis XVI. Ehemals in der Kollektion Georg Hirth.

zum Beispiele in unserer Zeit. Konnte also Nicolai schon zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts über das üppige Wien und seinen reichen Mittelstand schreiben: »Die übereinstimmende Pracht in Möbeln und Silberservicen, Porzellan, Tapeten u. s. w. versteht sich von selbst; bei jedem Mann, der einen Charakter hat, findet man in einem oder mehreren Zimmern getäfelte Fussböden,« so wäre es ganz irrig, aus diesem Berichte auf einen gleichen Zustand von Wohlleben und Luxus etwa in Berlin oder Dresden zu schliessen. Hier war das Meublement und das Gebrauchsgeräte des Zimmers vielmehr meist ein äusserst einfaches,

und ein den damaligen Wiener Verhältnissen entsprechender Luxus auch in den wenigen reichen Häusern unbekannt. Da bildete sich auch, herbeigeführt durch jene unselige kleinstaatliche Zersplitterung und durch die aus dieser bedingten Schwierigkeit der Erwerbsverhältnisse, des Verkehres, des Handels und der Gewerbe, durch die Höhe der Zollabgaben und die Unsicherheit des staatlichen Bestandes schon weit früher als in Oesterreich jene Einfachheit der Lebensführung, jene anspruchslose Genügsamkeit und damit auch jene schmucklose Eigenart des Zimmers und seines Mobiliars heraus, die wir in ihrer später allgemein werdenden und typischen Form als den Stil der Biedermeierzeit bezeichnen.

45] Brûle-Parfum von Meissener Porzellan, in Louis XVI-Formen.

DER BIEDERMEIERSTIL

Obwohl man in Deutſchland dem Gange der franzöſiſchen Revolution mit regem Intereſſe gefolgt war, ja derſelben namentlich anfangs eine geradezu freudige Teilnahme entgegengebracht hatte, — ſah man doch in jenem Volke, das als erſtes auf dem Kontinente ſeine Feſſeln brach, den Vorkämpfer der allgemeinen und höchſten Menſchheitsideale, — ſo übte dieſes Beiſpiel doch auf die Deutſchen keine poſitive, politiſch aufrüttelnde Wirkung aus. Hier lebte ſich vielmehr ſowohl der eigene Drang nach Freiheit, wie auch der Jubel über die Erfolge des dritten Standes in dem Nachbarſtaate in der Dichtkunſt aus, in ihr ſtieg ein revolutionäres Gedicht um das andere auf, — die Beziehung alles Deſſen zum Leben fand man jedoch nicht. Aber aus dieſem litterariſchen Triebe, in deſſen Pflege ſich alle Kreiſe der gebildeten Deutſchen trafen, und aus dem Bewuſstſein einer litterariſchen Höhe, wie ſie von keinem anderen Volke erreicht worden war, wuchs die junge Pflanze eines neuen Nationalgefühles empor. Man begann ſtolz zu werden auf ſeine deutſchen

46] Terrine von weifsem Porzellan, aus der Nymphenburger Manufaktur. Um 1780.

Dichter und auf seine deutfche Dichtung, man wurde ftolz auf die deutfche Sprache, in der nun das Höchfte und Schönfte gefchrieben worden war, was Dichter je gefungen, auf feine deutfche Philofophie, die fich machtvoll Bahn brach, und fo einigte die gebildeten Deutfchen ein gemeinfamer Bildungsftolz, man begann fich in geiftiger Hinficht etwas darauf zu gute zu thun, — Deutfcher zu fein. Es entftand eine deutfche Einheit, deren Gefühlsinhalt jedoch fich allein aus litterarifch-äfthetifchen Fragen zufammenfetzte, ein nationales Band, das zunächft ein rein geiftiges blieb und das erft in einer späteren Periode und anknüpfend an eine gefchichtliche, gröfsere Zeit den Deutfchen wieder in das politifche und nationale Leben als neue gekräftigte Perfönlichkeit einführen follte.

Durch die herrlichen Werke der klaffifchen Periode in der Litteratur waren die gefamten Intereffen auf das Gebiet derfelben gelenkt worden, und nicht zum Mindeften der Druck der fiebenjährigen Okkupation, die Folgen der eminenten Steuerlaften, die Deutfchland in jenen Tagen tragen mufste, mögen es gewefen fein, die es bewirkten, dafs diefes Intereffe ein nachhaltiges, tiefes und vertiefendes war, dafs diefe Werke fo ihre volle Würdigung fanden und ihre volle Wirkung thun konnten. Deutfchland war verarmt in den aufreibenden Kämpfen, die es hinter fich hatte. Kontributionen, Einquartierungen und Abgaben hatten

47] Terrine von weifsem Porzellan, Manufaktur Nymphenburg. Um 1780.

Saal im Stil Louis XVI, in der kgl. Residenz zu Würzburg.

es ausgeſaugt, und die Kontinentalſperre hatte den Reſt des wirtſchaftlichen Lebens auch verdorben, denn eine Unmenge von engliſchen Waaren, die ſich während derſelben drüben angeſammelt, hatte nach ihrer Aufhebung einer Hochflut gleich den Kontinent überſchwemmt, die ohnehin erſt gar ſchwächliche deutſche Induſtrie hinwegreiſsend und vernichtend. Aus Preuſsen allein waren über 300 Millionen gezogen worden, auf lange Zeit hinaus war der Wohlſtand vernichtet, man hatte die letzten Erſparniſſe aufgebraucht und lebte nun in der gröſsten Einſchränkung und Enthaltſamkeit, in gedrückter Stimmung, jeden Groſchen zehnmal wendend, ehe man ihn ausgab. Man war beſcheiden geworden durch all das Unglück, bis zur Kaſteiung und ſuchte ſein Glück, ſeine Entſchädigung für alle die irdiſchen, allzuirdiſchen Entbehrungen dort, wo ſie das empfindſame Volk der »Dichter und Denker« ſo reich und doch ſo billig fand, — in dem Genuſſe ſeiner dichteriſchen Schätze. Es wurde viel, ſehr viel geleſen in jener Zeit; man las ſich gegenſeitig vor, am Abend beim Thee im Familienkreiſe, man las dramatiſche Werke mit verteilten Rollen, mimte wohl auch ſelbſt, man beſprach das Geleſene mit einer

48] Kandelaber in vergoldetem Bronzeguſs, vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Ehemals in der Kollektion Georg Hirth.

49] Entwurf zu einem Bücherschrank im Louis XVI-Stil, von Lalonde. Um 1780.

ſtarken Betonung des eigenen Gefühlslebens, vielleicht auch manchmal mit einer gewiſſen Rührſeligkeit, — es wurde damals ſo viel geweint. Schon zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts hatte von Halem in ſeiner Selbſtbiographie mit Bezug auf Oldenburg ſchreiben können: »Statt daſs sonst nur Prozeſſe, Familienvorfälle und Schwächen des Nächſten Gegenſtand geſellſchaftlicher Unterhaltung waren, ſprach man jetzt von Schauſpielen und anderen Gegenſtänden der Litteratur. Alles fing an zu leſen.« Dieſer Zug trat nun noch in verſtärktem Maſse hervor. Auch Tagebücher führte man, in denen man die Ergüſſe der eigenen Seele in einer ſchöngeiſtigen Traurigkeit mit vielen Ausrufungszeichen und allgemeinen ſittlichen Betrachtungen beſchrieb, und Stammbücher gingen von Hand zu Hand. So bewegte ſich das ganze Geiſtesleben in künſtleriſcher Hinſicht in einer rein litterariſch-äſthetiſchen Sphäre und neben dieſer kamen die anderen, beſonders die bildenden Künſte beinahe nicht zu Worte. Wo ſie aber dennoch ſchüchtern einſetzten, da zeigten ſie den Widerhall aus ihrer Zeit, ſcheue, zaghafte Anſpruchsloſigkeit; Ziele, die ſo beſcheiden waren, daſs wir kaum glauben mögen, daſs das ſchon Ziele geweſen, und bis zur Dürftigkeit einfaches Material.

50] Silbernes Gefäſs im Louis XVI-Stil, nach Lalonde.

In der Malerei war es die ſeit *Carstens'* Auftreten in Rom erwachſene Epoche »der reinen Kontur«, die in den kahlen Umriſszeichnungen ſeiner Schüler ihr lebloſes Leben friſtete und die in den farbloſen, in der Linie akademiſch kalten Kartons das höchſte Ziel der Kunſt erreichen zu können glaubte. »Sie beſchränkten« — ſagt Muther in ſeiner Geſchichte der Malerei — »ihre Mittel auf das geringſte Maſs des Möglichen, auf eine Eſſenz der Form, auf die Grenze des Nichts, dachten lediglich als Zeichner und hielten ihre Aufgabe mit dem Umriſſe für gelöſt.« Nebenher wurde ja auch nach guter alter Routine in Oel fortgemalt; namentlich im Bildnisfach. Doch ſind das meiſt minderwertige Gemälde.

Ganz im Sinne der durch den Druck der Zeiten gebotenen Beſcheidenheit der Lebensauffaſſung bildet ſich auch der Stil des Zimmers jener Tage heraus. In ihm kommt jene ſchüchterne Kunſtliebe treffend zum Ausdruck, wie

ſie einer von dem rauhen Auſsenleben in ein ſchöneres Geiſtesleben fliehenden ſtrengen und doch ſeeliſch reichen Zeit zu eigen iſt, einer Zeit, die kaum einen Wunsch nach Zierrath und nach künſtleriſchem Schmucke übrig hat und die den einfachſten Ausdruck zur Löſung der Fragen ihrer gewerblichen und in erſter Linie ihrer mobiliaren Bedürfniſſe den beſten nennt. Dauerhaftigkeit und Feſtigkeit ſind in der teuren Zeit der letzte Wunſch geworden, den man an das Hausgeräte ſtellt; Glanz und künſtliche Fügung treten weit zurück.

Unendlich einfach, wie der faſt auf die nackte konſtruktive Form entkleidete Aufbau, ſind auch die beſonderen Formelemente, aus denen dieſer Stil die einzelnen Stücke zuſammenſtellt. Gerade Linien herrſchen vor; ſie und die Körper, welche zur Verwendung kommen, — der Würfel, die Platte, die Pyramide, Kugel und Cylinder, — sind aus der Erbſchaft des vorhergegangenen Empire geblieben, und ſie beſtreiten faſt den geſamten Bedarf ſowohl der Kunſtgewerbe, wie auch der Architektur. Die ſchwere Zeit hat ebenſo wie den Linien- und Formenſchatz des Empire auch das Ornament deſſelben auf einen beinahe verſchwindenden Reſt verringert, ſo daſs es dem Erlöſchen nahe nur hier und da in der Kannelierung der Fläche, in der Einfügung eines Medaillons oder in der unſicheren Variation antiker Motive, in Schuppenketten, Mäandergebilden, Palmetten zu bemerken iſt. Im Ganzen herrſchen groſse, glatte, ungeſchmückte Flächen vor. Man fand das edel — es war edle Armut.

Die Eigenart des Stiles auch dieſer Periode leitet ſich, wie wir geſehen haben, in letzter Linie wieder von der Kunſt der Antike her und verdankt

51] Schmuckkäſtchen, entworfen von Giocondo Albertolli in Mailand.
Etwa den Directoire-Geſchmack (Uebergang vom Louis XVI- zum Empireſtil) veranſchaulichend.

52] Terrine im Directoire-Geſchmack, entworfen von Giocondo Albertolli. Um 1790.

demnach ihre Formenbildung den archäologiſchen Einflüſſen, wie ſie ſeit *Winckelmann* in Deutſchland zur Geltung gekommen waren. War das Zeitalter des Empireſtiles ſelbſt noch unter der direkten Wirkung dieſer Einflüſſe geſtanden und hatte es ſich infolge der ſtarken nach der Antike ziehenden Strömung, die es beherrſchte, ſelbſt noch in eingehender Weiſe mit ihnen beſchäftigt, ſo lenkte im Gegenſatze dazu die neue Zeit die Intereſſen der Deutſchen auf ein rein litterariſches Gebiet und entfremdete ſie damit den kunſtarchäologiſchen Fragen, die in das Feld der gelehrten Wiſſenſchaften verſchoben wurden. So erwuchs ein Mangel an Verſtändnis für die Werke der bildenden Kunſt und dieſen ſuchte man zu mildern, indem man den bezüglichen Fragen den tiefen Wert, der ſich thatſächlich an ſie bindet, zu benehmen ſuchte. Man legte ihnen eine nur untergeordnete Bedeutung im geiſtigen Leben bei. War das erſt geſchehen, ſo fand man ſich auch gerne zu dem Zugeſtändniſſe ſeiner Unwiſſenheit bereit, ja mehr noch, man kehrte dieſelbe wohl mit einer gewiſſen Abſichtlichkeit hervor, ſo daſs nun etwa die Worte »Ich verſtehe nichts von Malereien« die Deutung

53] Zwei Seffel im Directoire-Gefchmack, nach Giocondo Albertolli. Um 1790.

finden mufsten: »ich befaffe mich mit folchem, doch eigentlich recht überflüffigem Zeuge nicht — ich bin mit Wichtigerem befchäftigt«. Namentlich die Männer, die ja von dem litterarifchen Leben am ftärkften in Anfpruch genommen waren, machten auf diefem bequemen Wege gerne aus ihrer Unwiffenheit eine Tugend und wälzten damit die Sorge und die Verantwortung für die Schönheit des Heimes auf die Frau, der ja auch die Einrichtung der Wohnung, die Befchaffung des Hausrates und deffen Inftandhaltung überlaffen war. Aus diefer Lage bildete fich dann die Auffaffung, es fei das Intereffe für die bildende Kunft und im Befonderen für künftlerifchen Hausrat etwas Weichliches, Weibifches, das nicht würdig fei des Mannes, der in Amt und Würde, in geiftiger Arbeit feinen Platz zu finden habe.

Doch treten wir nun in die Räume felbft, vielleicht in das Wohnzimmer oder in die meift verfchloffene und nur dem Befuche oder zu befonders feftlichen Gelegenheiten geöffnete »gute Stube.« Die Zimmer find noch verhältnismäfsig grofs, Decke und Wände gewöhnlich weifs, letztere vielleicht auch in blauem oder gelblichem Tone getüncht und an diese ift das Mobiliar mit einer uns fremden, beinahe geometrifchen Gradlinigkeit geftellt. Die Dielen des Fufsbodens find mit weifsem Sande beftreut, der leise unter den Tritten des Gehenden kniftert und durch feine Farbe auch den Fufsboden in die helle Tönung des

54] Die Wiege des Königs von Rom, Sohnes Napoleons des I. und der Marie Louife.
Das Prachtftück wurde von dem Maler Pierre-Paul Proudhon im Empireftil entworfen, in rötlicher Vergoldung und Perlmutter ausgeführt und im Jahre 1811 von der Stadt Paris der Kaiferin zum Gefchenk überreicht.

55] Bequemer Seſſel im Empireſtil, entworfen von den Pariſer Architekten Charles Percier und Pierre F. L. Fontaine. Paris, 1810.

Raumes ſtimmt. Auch der Ofen iſt weiſs, und ſein Aufbau iſt noch immer ein architektoniſcher von dem rechteckigen Fuſse bis hinauf zu dem giebelgedeckten Geſimſe, an dem vielleicht Akroterien, wie ſie den Giebel der griechiſchen Tempel ſchmückten, als beſondere Schönheit angebracht ſind. Ein viereckiges Tafelklavier fällt uns auf, daneben ſteht ein glatter Schrank, deſſen Kanten von polierten, ungeſchmückten Halbſäulen gebildet ſind; auf dem Schranke ſehen wir eine kleine Stehuhr in Form eines Tempels von dunklem Mahagoni. Die Möbel ſind meiſtens aus poliertem Holze von einem rötlichen Braun und an den Ecken oft mit dunkleren, auch ſchwarzen eingelegten und angelegten Stücken beſetzt. Vor den Fenſtern ſind geſtreifte Leinenvorhänge, meiſt ohne jeden weiteren Schmuck oder doch nur mit ſchmalen bunten Randſtreifen geziert; nur als der Verſuch, ſich nach innen gegen auſsen abzuſchlieſsen. In beſſeren Häuſern findet man wohl auch Draperieen aus Tuch, welche den oberen Teil des Fenſters verhängen und meiſt eine grünliche Farbe beſitzen, wie überhaupt das Grün als Farbe ſich groſser Beliebtheit erfreut und auch für Tiſchdecke, Polſterſeſſel, Bettdecken und Aehnliches gerne verwendet wird. An den Wänden hängen leidlich gute Kupferſtiche in ſchwarzen oder braunen polierten Rahmen, an

deren Ecken wieder ſchwarze Quadrate die einzige Verzierung bilden. Auch ein Spiegel in einem ſchmalen Rahmen, den ein Fries krönt und ein ſteif gemaltes Oelgemälde in Goldrahmen ſind als beſonderer Schmuck vorhanden, ſchlieſslich auch noch ein geſtickter Klingelzug mit maſſivem Meſſinggriff und eine ganze Reihe von Silhouetten, von Schattenriſſen, die dieſer verarmten Zeit ein billiger Erſatz geworden ſind für die früher ſo verbreiteten Familienporträts in Paſtell- und Oelfarbentechnik. Friedrich Laun kommt in ſeinen Memoiren auch auf dieſe Erſcheinung zu ſprechen. »Die Schattenriſſe« — ſagte er, — »gehörten damals zu den Modeerſcheinungen. In keinem Zimmer durften die bekannten, groſsen, ſchwarzen Flecken unter Glas und Rahmen fehlen, die man nach ihrem Erfinder Silhouetten nannte. Wenn aber auch allerdings Kunſt und Geſchmack über ihre das Beſſere beeinträchtigende und zum Teil verdrängende Exiſtenz nur trauern konnten, zumal da ſich derlei Afterkunſtwerke ſogar in die reichſten und vornehmſten Häuſer eingeſchlichen, ſo war doch die Erfindung für ärmere Familien keineswegs ohne entſchiedenen Wert. Konnte auch die Silhouette mit gutem Gewiſſen nicht darauf Anſpruch machen, ein

56] Bücherſchrank in ägyptiſierenden Formen, entworfen von Ch. Percier und Pierre F. L. Fontaine.

57] Seffel im Empireftil, nach Percier und Fontaine.

Bildnis zu fein, fo war fie wenigftens ein Gleichnis und mit recht grofser Wohlfeilheit liefsen fich alfo die Profile der zahlreichften Familien herftellen.«

Als eine diefer Zeit zuerft eigentümliche Erfcheinung im deutfchen Bürgerhaufe wurde fchon die »gute Stube« erwähnt. Es dürfte ihr Entftehen mit Recht auf die im Allgemeinen ärmlichen Verhältniffe zurückzuführen fein, wie fie die Wohnräume in der Zeit während und nach den Napoleonifchen Kriegen zeigten und in die man dem Fremden, der zum Befuche kam, nicht gern Einblick geben wollte. Hier war durch Zufammenftellung der beften Stücke des Hausrates ein verhältnismäfsig gut möblirter Raum gefchaffen, der den Eindruck der Wohlhabenheit machen konnte und demnach das Ideal des Haufes beffer repräfentierte, als die Wohnräume felbft, die nach der eigenen Empfindung der Bewohner zu armfelig erfcheinen mochten.

So wie aus dem ganzen Charakter diefer den Kindern beinahe immer verfchloffenen »guten Stube«, in welcher die Möbel gewöhnlich mit fchonenden Ueberzügen bedeckt und die Bilder verhängt waren, damit der Staub die koftbarften Stücke des Haushaltes nicht verderbe, eine hohe Wertfchätzung des Hausrates fpricht, fo kommt diefer Zug auch durch ein heute beinahe gänzlich verfchwundenes, damals aber typifches Möbelftück der »guten Stube« zum Ausdrucke: durch die Servante. Das war eine Art Glasfchrank, in dem die in materieller und gemütlicher Hinficht wertgefchätzten Stücke der Familie: Taufmünzen, Erbftücke, Silbergeräte, Porzellantaffen mit Malereien oder fentimentalen Erinnerungsinfchriften und derlei mehr unter Glas und Verfchlufs zur Schau auslagen.

Noch einfacher wenn möglich, als das Wohnzimmer, war das Arbeitszimmer des Hausherrn eingerichtet. Man denke doch nur einmal an die bekannte Ausftattung der Arbeitsräume der geiftigen Heroën unferer klaffifchen Zeit, an die bis heute noch in ihrem Originalzuftande belaffenen Arbeitszimmer von Schiller und Goethe. Kaum in irgend einer Kanzlei ift in unferen Tagen

58] Charles Percier und Pierre F. L. Fontaine: Entwurf zu einem Zimmer im Empireſtil. Paris 1812.

59] Standuhr in ägyptifierenden Formen,
entworfen von Ch. Percier und Pierre F. L. Fontaine.

der Bequemlichkeit fo wenig Rechnung getragen als in diefen Räumen, in denen das Höchfte gefchaffen wurde, was unfere Nation an geiftigen Gütern befitzt.

Auch die Schlafzimmer, die fchon damals gerne in die minderwertigen Räume zurückgedrängt wurden, liefsen viel in Hinficht auf Bequemlichkeit und vielleicht mehr noch in Bezug auf Gefundheitlichkeit zu wünfchen übrig. Die Betten waren klein und fchmal und häufig noch mit einem, meift aus gemufterten Kattune hergeftellten, »Himmel« überdacht, welcher dem freien Luftwechfel hinderlich war und daher ebenfo wie die beinahe durchwegs nur aus Federn hergeftellten und übermäfsig fchweren Bettpolfter und Decken von hygienifchem Standpunkte nicht gebilligt werden können.

Und doch wohnt bei aller diefer befcheidenen Befchränkung dem Stile eine tief ergreifende Kraft inne, etwas Rührendes und klöfterlich Reines, das uns mit feinem Banne umfängt, wenn wir eines jener ftillen alten Zimmer betreten, wie fie fich auf dem Lande in Pfarrhäufern und auf manchen Gutsbefitzungen wohl hier und da faft unverändert noch erhalten haben. Eine

Saal im Empirestil, in der kgl. Residenz zu Würzburg.

zage und verarmte Kunſt ſpricht zu uns aus dem einfachen Geräte, und erzählt uns beredter als viel dicke Quellenwerke dies vermöchten, von dem Leben, das unſere Väter hier geführt, von dem Drucke, unter dem ſie gewandelt, von der beſcheidenen Genügſamkeit, die hier geherrſcht und von den ſchüchternen Hoffnungen, die man kaum zu faſſen gewagt.

So ſehen wir das deutſche Zimmer dieſes Zeitabſchnittes ſchmucklos allein mit dem Notwendigen ſich begnügen, wir ſehen in dem beinahe allein herrſchenden Beſtreben, billigen und praktiſchen Hausrat zu beſitzen, die künſtleriſche Durchbildung desſelben immer mehr verſchwinden und verloren gehen. Immer ſeltener begegnen ſich Kunſt und Handwerk im gemeinſamen Schaffen am häuslichen Geräte, ſie werden ſich fremd, und

60] Bureau im Empireſtil, nach Percier und Fontaine.

während die Kunſt von fernen klaſſiſchen Idealen träumt und in einſamer Stille nach der reinen Linie ringt, ſchafft das Handwerk allein die Bedarfsgebilde für das tägliche Leben im Hauſe. Hier iſt es auf ſich ſelbſt gewieſen in allen Fragen der Formengebung, und — da der künſtleriſche Sinn, Zierfreudigkeit

61] Entwurf zu einem grofsen Toilettefpiegel im Empireftil,
von Charles Percier und Pierre F. L. Fontaine in Paris. 1812.

und Zierverftändnis im Handwerke erftorben — fo treibt es auch dort, wo fich Anfätze zu höherem Streben finden, immer wieder zurück zu der kahlen, rein konftruktiven Formenfprache des Nützlichkeitsideales.

Bei diefem vollkommenen Mangel an höheren Aufgaben war es eine unvermeidliche Confequenz, dafs fich auch das technifche Können und Vermögen der Handwerker gegenüber dem Materiale immer mehr verlor, die Fähigkeit, das Letztere entfprechend feiner befonderen Eigenart zu behandeln und diefer die ihr eigentümlichen Reize in höchftem Grade abzugewinnen. Man verlernte die Kunft, Werke zu fchaffen, wie fie noch in der Zeit des Empire gefchaffen worden waren, es riffen im Handwerk die Fäden auch der technifchen Ueberlieferung.

Englische Möbel vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Aus »Kunst und Kunsthandwerk«, Wien.

62] Tafelaufſatz in antikiſierenden Formen. Anfang des 19. Jahrhunderts.
Biscuit der Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin.

In dieſe Zeit fällt noch einmal das Auftreten eines Mannes, der durchdrungen von einem heiligen Glauben an die Schönheit der Antike und überzeugt, daſs nur auf dem Wege über ſie der Deutſche ſeinen Stil zu bilden fähig wäre, ſeine ganze Kraft einſetzte, um dieſen deutſchen Stil der griechiſchen Formen-

63] Stuhl im Empirestil, entworfen von Lalonde.

ſprache abzuringen, und welcher auch für die Ausgeſtaltung des deutſchen Zimmers von einiger Bedeutung wurde: *Friedrich Schinkel.* Seine reiche Bauthätigkeit in Berlin bot ihm immer wieder Gelegenheit, auch jene Sondergebiete des Kunſthandwerkes, welche mit der Ausſchmückung ſowohl der Innenräume wie auch mit der Herſtellung der häuslichen Gebrauchsgeräte ſich befaſsten, mit ſeinen Aufträgen zu bedenken, und dies that er nicht in der Weiſe eines Beſtellers, der mit der Vergebung des Auftrages auch die Sorge um deſſen richtige Durchführung auf die Schultern des Lieferanten wälzt, ſondern er ſtand dieſem mit Rat und That bei der Löſung der geſtellten Aufgabe zur Seite. Er gab ſich viele Mühe, den tiefen Stand des Kunſthandwerkes zu heben, entwarf ſelbſt eine ganze Reihe von kunſtgewerblichen Vorbildern für die Möbeltiſchlerei, die Wand- und Deckendekoration, die Weberei, den Bronze- und Eiſenguſs und erzog ſich ſo thatſächlich einen Kreis von Handwerkern, die, wenn ihr Können auch bei Allem dem ein mehr oder weniger eng begrenztes blieb, ſo doch den Stand ihrer Genoſſen weit übertrafen, welche, ſowie ſie die ſichere Küſte der reinen Konſtruktionsform verlieſsen, führerlos im Meere der Geſchmackloſigkeit trieben. Auch eine Vorbilderſammlung, die Schinkel vom Jahre 1821 ab unter dem Titel »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerk« herausgab, iſt als eine Frucht ſeines Strebens aufzufaſſen, auf's Neue Kunſt in das Handwerk zu tragen. Eine Neubelebung desſelben hat er auch damit nicht erzielt. Es klebt etwas von kaltem Akademikertume auch an dieſen Blättern, und das verſchloſs ihnen wohl mehr noch als der hohe Preis derſelben den Weg in das deutſche Handwerk, das nun doch wieder deutſchen Geiſt zu atmen begann.

Dieſe kalte akademiſche Note äuſsert ſich auch in den ausgeführten Stücken ſelbſt, die aus dieſer zurückhaltenden Verbindung zwiſchen Kunſt und Handwerk auf Schinkel's Anregung geſchaffen wurden. Es haftet ihnen, — wie ich gelegentlich ſchon über dieſen Gegenſtand ſchrieb, — etwas Fremdes und nicht Intimes

Zimmer im Empireſtil, in der kgl. Reſidenz zu Würzburg

64] Seffel im Empireftil, entworfen von Lalonde.

an, es find wieder die antiken Linien, die uns daraus entgegenftarren, als wollten fie fragen: Was follen wir hier, — in einem Lande, deffen Sprache wir nie gefprochen, bei Leuten, die uns nicht verftehen können, und in einer Zeit, die uns fremd geworden?

Auch in Süddeutfchland kam ein, ähnlich wie Schinkel's Bekenntnis, allein von der antiken Form die reine Kunft erhoffender Stil zum Ausdruck und entfaltete fich namentlich in München, wo er am Hofe König Ludwig I. eine hingebende Pflege erfuhr. Bei Afchaffenburg liefs fich der König ein pompejanifches Haus bauen. »Es ift kaum ein Stuhl darin,« — fchreibt Gurlitt, — »kein moderner Menfch vermag es darin acht Tage auszuhalten. Aber der König war trotzdem glücklich, nun ein vollendet klaffifches Gebäude zu befitzen.« Auch die von *Leo von Klenze*, dem Erbauer der Walhalla und der Glyptothek, in der Münchener Refidenz zur Begeifterung feiner Zeit eingerichteten Zimmer leiden an derfelben Leere und Kälte, wie fie fchon als Charakteriftikum der Schinkel'schen

Arbeiten in der gleichen Richtung erwähnt wurden. — Nicht unintereſſant und charakteriſtiſch für den Kampf zwiſchen dem sterbenden Klaſſicismus und dem ſich entfaltenden nationalen Gedanken, wie er der Romantik zu Grunde liegt, ist die Art, wie hier in der Architektur helleniſche Stoffe und helleniſcher Stil in den Dienſt der deutſchen Idee geſtellt wurden. Man denke an Klenze's Ruhmeshalle und Walhalla, die in ſtreng klaſſischen Formen Tempel einer ebenſo ſtramm nationalen Idee ſind, an die Münchener Pinakothek und Glyptothek. An dieſe doch immerhin in einer Richtung ſich bewegenden und vom klaſſiſchen Ideale beſeelten Verſuche ſchloſs ſich hier in Süddeutſchland leider noch eine andere Schule, welche wie vermittelnd zwiſchen dem Klaſſicismus und der Romantik die Formenelemente beider Stile zu einem Gemenge miſsbrauchte, eine Schule, die nur auf Grund einer ſo abſoluten Ratloſigkeit denkbar iſt, wie ſie damals Handwerker, Architekten und Künſtler in München beherrſchte.

65] Thronsaal in der königlichen Residenz zu München. Goldene Verzierungen auf weissem Grunde. Uebergang vom Louis-Seize- zum Empirestil.

DIE ROMANTIK

UND IHR EINFLUSS AUF DAS DEUTSCHE ZIMMER

DER INDUSTRIELLE AUFSCHWUNG

In den einleitenden Worten des vorhergehenden Kapitels wurde der Verſuch gemacht, zu zeigen, wie ſich das Ende des achtzehnten und die erſten Jahrzehnte unſeres Jahrhunderts im Beſonderen einer litterariſchen Bildung und der Pflege litterariſch-äſthetiſcher Gebiete zuwandten und wie ſie dieſer Weg, wenn auch nicht zu einem gemeinſamen Nationalbewuſstſein, ſo doch zur Höhe eines gemeinſamen Nationalſtolzes führte, zu einem Gefühle, in dem die Freude des gemeinſamen Beſitzes der in der gemeinſamen Sprache niedergelegten geiſtigen Schätze zu einem umſchlieſsenden Bande wurde. Dieſes Empfinden vertiefte ſich nun, und aus ihm entwickelte ſich, — auch zunächſt hauptſächlich auf litterariſchen Intereſſen fuſsend, — eine lebhafte Anteilnahme an der Vergangenheit des Vaterlandes, eine Fürſorge und erſtarkende Liebe zu ſeiner Gegenwart und eine hoffende Sorge um die Zukunft desſelben. In der Litteratur im Beſonderen und in dem geſamten Geiſtesleben im Allgemeinen war ſchritthaltend mit der Reformarbeit, wie ſie namentlich in Preuſsen unter des Freiherrn von Stein weitſichtiger Leitung bethätigt wurde, auch die Hoffnung auf beſſere Zeiten wieder erſtarkt. Der Ausgang aller kosmopolitiſchen Beſtrebungen, namentlich in Frankreich, wo aus

Alte Hamburger Mahagoni-Stühle, vom Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.
Die genagelten Bezüge von Haartuch; die eingelegten Polster von Leder oder Sammet.
Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

Alte Hamburger Mahagoni-Stühle, vom Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.
Bezüge von Haartuch; Leder oder Sammet. Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

der auf allgemeine Menſchenrechtlichkeit ausgehenden Revolution die deſpotiſche Weltmonarchie geworden war, hatte den Glauben an dieſe Religion erſchüttert. Umſomehr klammerte man ſich an das erſtarkte nationale Empfinden und ſuchte ſich von der hoffnungsvollen Zukunft desſelben zu überzeugen, indem man immer wieder jener vergangenen Zeiten gedachte, da Deutſchland — das groſse, geeinigte Deutſchland — ſeine Macht und Kraft ſo jugendſtark entfaltet hatte. So wurde dem nationalen Gedanken nicht nur durch den Druck der Fremdherrſchaft direkt, ſondern auch auf dieſem Umwege über die Vergangenheit eine groſse indirekte Förderung zuteil. Da man nun in ſeinem ſtillen, abgeſchiedenen und ernſten Leben auch wieder fromm geworden war, ſo war es innerhalb der Höhen deutſcher Vergangenheit ganz vorzüglich das gläubige Rittertum, der Minneſang und Frauenkult des zwölften und dreizehnten, aber auch das deutſche

66] Schreibtiſch im Empirestil, entworfen von den Pariser Architekten Percier und Fontaine. Um 1812.

67] Bronzener Leuchter in Geftalt einer Sphinx. Empire.

Bürgerleben des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, das zum Vorbilde wurde, aus dem die Märchen und Romane nun ihre romantifchen Stoffe holten und das fo eine neue Auferweckung erfuhr.

So zog, während noch die letzten Ausläufer der klaffifchen Periode fich quälten, griechifchen Formen deutfches Leben einzuhauchen, das fromme Heldentum der Romantik in die deutfchen Lande, um anknüpfend auch an die landfchaftlichen Reize, an Burgen und Ruinen, an Felfen und Wälder namentlich in den füd- und mitteldeutfchen Teilen unferes Vaterlandes rafch Fufs zu faffen und den archäologifchen Einflufs bald ganz zu verdrängen.

Es war die deutfche Gröfse der guten alten Zeit, die nationale Macht des alten Reiches, der deutfchen Kaiferherrlichkeit, auf die man nun — nach dem 6. Auguft 1806, dem Tage an welchem Kaifer Franz II. die deutfche Krone niedergelegt hatte und damit das heilige römifche Reich deutfcher Nation auch nominell hatte verfchwinden laffen, — wieder zurückgriff. Das Alte, Morfche war gefallen, Neues wollte fich bilden und tröftete fich über die Erbärmlichkeit der eigenen Zeit durch den Rückblick auf die vergangene Gröfse der eigenen Ahnen, die dem gefühlvollen Gefchlechte in einem verklärenden Lichte beinahe wie eine märchenhafte Macht erfchien. »Damals«, — fchreibt Cornelius Gurlitt, — »kam der Begriff der Stilechtheit auf, damals erlernte man zuerft die Formen der Gothik, um fie auf's Neue anzuwenden. Man baute Schlöffer nicht im Geifte der Zeit, nicht in der Freude, fich felbft künftlerifch zu bethätigen, nicht im Sehnen nach der überlieferten, rein formalen Vorbildlichkeit der Antike, fondern in dem Beftreben, dafs fie ausfehen mögen, als feien fie uralt, vor Jahrhunderten entftanden, nicht der Mitlebenden, fondern der verftorbenen Gefchlechter Eigentum. Künftliche Ruinen find die bezeichnenden Gebilde diefes Zeitabfchnittes.« —

Wohnraum in ſpäterem Empireſtil, in der kgl. Reſidenz zu Würzburg.

68] Redoutensaal im Theater Carlo Felice in Genua, nach den Plänen des Architekten Carlo Barbarino 1826 erbaut.
Photographie von A. Noack in Genua.

Diefe auf das Mittelalter zurückblickende Richtung hatte Vorläufer fchon im vergangenen Jahrhundert gehabt. Verfolgen wir fie in ihrer Wurzel, fo führt fie uns in der Litteratur über die Schriften *Tieck's, Wackenroder's, Friedrich Schlegel's, Novalis', Kleift's,* fie führt uns über die Zeit des Werdens der Bürgerfzene im erften Teile des Fauft in jene Tage, da *Goethe* fein Effay »Von deutfcher Baukunft, D. M. Ervini a Steinbach« fchrieb und bis zu Klopftock's »Bardiete« zurück. Nun aber erft fand fie weiteren Anhang und kam machtvoll zu Worte. In der Malerei ift fie zurückzuführen auf die Nazarener und findet ihre Höhe in der Düffeldorfer Schule.

Der deutfche Künftler foll, fchreibt Friedrich Schlegel, vor allem »den Stil der altdeutfchen Schule fich zum Vorbilde wählen, eingedenk bleibend der Nation, welcher auch wir noch angehören und deren tieferen Charakter wir vor allem in der Kunft nicht verleugnen dürfen.« Schon 1804 und 1805 gibt er feine »Grundzüge der gothifchen Baukunft« heraus und nun vereinigen fich bald die Beften ihrer Zeit, um in gemeinfamer Arbeit jene neuerkannte Welt des Mittelalters wieder unter dem Schutte des verfallenden Klafficismus und feiner Ideale hervorzugraben. Erft ftiegen die Freiheitslieder der Dichter; *Ernft Moritz Arndt, Theodor Körner, Friedrich Rückert* find die Beften aus ihrer Reihe, und begeiftert von ihnen und folgend dem mächtigen Zuge der Zeit fchliefsen fich bald auf allen Gebieten geiftigen Lebens führende Geifter der neuen nationalen Richtung an. »Die Vorwelt fei der Zukunft Spiegel, die Zeit empfängt in diefem Spiegel die Weihe der Unfterblichkeit«, — fo fchrieb damals Friedrich Schlegel; *Achim von Arnim* und *Brentano* vereinigten mit liebevollem Eifer in »des Knaben Wunderhorn«, was aus der Tiefe der deutfchen Volksfeele als Lied gefloffen war und fich herübergerettet hatte in die neue Zeit. Tieck überfetzte die Minnelieder und Gefänge des Mittelalters in das Neuhochdeutfche; in der Wiffenfchaft drängte die Gefchichtsforfchung befonders nach der gleichen Zeit zurück und als ein eigentliches Kind der Romantik erftand und erftarkte — die Germaniftik. Hier fetzt das Werk der *Gebrüder Grimm* ein, das ihnen ein unvergängliches Denkmal ift. Sein und Wefenheit der deutfchen Sprache, deutfche Sitte, Sage, Kunft und deutfcher Brauch wurden erforfcht, und man fchwelgte in der fagenvollen, phantaftifchen Welt, die fich da erfchloffen hatte, man freute fich der neuen Formen ihrer Kunft und hielt fie rühmend den ftarren kalten Gebilden gegenüber, die der Klafficismus zeitigte.

»Hier fteht ein Werk: tretet hin und erkennet das Gefühl von Wahrheit

Schlafzimmer im Empireſtil in der kgl. Reſidenz zu Würzburg (Geburtszimmer Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern).

69] Porzellangeschirr in spätestem Empirestil, im Nationalmuseum in München. Um 1820.

und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher deutscher Seele auf den eingeschränkten, düsteren Pfaffenschauplatz des medii aevi«; — so hatte Goethe schon dreiunddreissig Jahre vor seinem »Winckelmann« geschrieben, nachdem er zum erstenmale das Strassburger Münster gesehen, und ähnlich rief man auch jetzt, da man die Gotik als den wahrhaft deutschen Stil proklamierte und in deren originalen Formenwelt auch die rechte Ausdrucksform für die neue Zeit gefunden zu haben glaubte. »Mittelalterlich« und »deutsch« begannen als Begriffe in einander überzufliessen. Die jungen Maler trugen Barett und Samtwamms, um als deutsche Künstler zu erscheinen und sie schufen in ihrer Kunst, innerhalb deren sie sich zur »Schule der Romantiker« zusammenschlossen, viele bleibende Werke, die dem, der aus dem Kunstwerke das Seelenleben seines Schöpfers zu lesen versteht, noch lange von dem kühnen nationalen Drang in jenen Tagen erzählen werden. Namen wie Steinle, Wilhelm Kaulbach, Peter Cornelius und viele andere bis zu Alfred Rethel und Schwind sind an diese Richtung gebunden, die auch der Farbe wieder zu ihrem Rechte half und über die kärgliche Linienkunst des Klassizismus hinausstrebte. Von tiefer Bedeutung für die Entwickelung der deutschen Kunst

ift es geworden, dafs mit dem Stile der Romantiker eine deutfche Ausdrucksweife, wenn auch zunächft eine archaifirende, an Stelle der unferem Volke doch niemals ureigenen klaffifchen Richtung getreten und dafs damit eine der Hauptbedingungen für das Wiedererftehen einer eigenen, aus dem deutfchen Volke aufftrebenden und in feiner Seele wurzelnden Kunft zum erftenmale wieder erfüllt wurde, — der deutfche Charakter.

Hatten alfo in der freien Malerei die Künftler leicht den Anfchlufs an eine gefchichtliche Periode der Vergangenheit gefunden, um an deren Stil in ihren Werken anzuknüpfen, fo waren die Refultate der gleichen Beftrebungen auf dem Boden des Kunftgewerbes und im Befonderen jener Zweige desfelben, welche für die Innendekoration des deutfchen Zimmers in Betracht kommen, viel weniger glücklich. Die Kunftgewerbe hatten — wie das in dem bezüglichen Abfchnitt gezeigt wurde — in der vorangegangenen Zeit, da Deutfchland faft verblutend zu den Füfsen des grofsen corfifchen Menfchenverächters gelegen, den Reft von Kunft verloren und waren allein in den Händen der Handwerker verblieben, die in der formenarmen und phantafielofen Zeit des Biedermeierftiles, deffen Anfprüche an dekorativen Schmuck ja fo unendlich befcheiden waren, den Sinn für diefen beinahe ganz verloren hatten. So machten fich nun die Folgen jenes Verzichtes in fchweren Tagen, in der Zeit des neuen Auffchwungs fühlbar; es fehlten dem Handwerke nicht nur die elementarften Vorbegriffe, in Bezug auf kritifche Würdigung deffen, was Vorbild werden follte, fondern auch in Hinblick auf die technifche Behandlung der neu zu fchaffenden Werke.

Hieraus ergab fich eine mehr oder weniger grofse Schwierigkeit, die kunftgewerblichen Werke in der gleichen Weife dem neuen Ideale folgen zu laffen, wie die Schöpfungen der Malerei ihm folgten, es blieb fomit bei einzelnen Verfuchen, die aber eine allgemeine und nennenswerte Verbreitung nicht gefunden haben und daher auch als ein Charakteriftikum des deutfchen Zimmers in jener Periode nicht bezeichnet werden können. Wohl findet fich in der Innendekoration jener Tage manches nach gotifchem Vorbilde gefchaffene Motiv — Spitzbogenfenfter mit Wimpergen und Mafswerk dekoriert, Kreuzblumen, Rofettengebilde und Krabben an Möbeln und Geräten, doch ift die Behandlung alles Deffen eine ganz unfelbftändige, konventionelle und überall fpricht daraus die Unfähigkeit, in Werke umzufetzen, was das Gemüt fo gerne fagen möchte. Das klingt an die Worte an, die Peter von Cornelius unter dem Drucke beinahe noch derfelben Zeit gefagt: »Wir haben den Kopf voll Phantafie, aber wir können's nicht machen«.

70] Wohnzimmer von Anno Achtzehnhundertdreißig, entworfen und gezeichnet von Andreas Romberg, Architekten in München.
Aus dessen »Dekorationen innerer Räume« (1833—35).

Hiergegen kam gerade in dieſer Periode wieder ein lebhafterer Einfluſs franzöſiſcher Arbeit zur Geltung, was bei der ſonſtigen Vorliebe für deutſche Ritterſchaft, für alles aus dem Mittelalter Stammende auffällig erſcheint, anderſeits aber erklärlich wird durch die Thatſache, daſs die Sorge für den Stand des Hausrates noch immer allein der Frau zufiel, dieſe aber im geiſtigen Leben der romantiſchen Periode keine allzu praktiſche Rolle ſpielte. Frankreich, das Land, das einen ſo jähen, vernichtenden Bruch mit der alten Kunſtfertigkeit und Kunſtüberlieferung, wie Deutſchland ihn erlitten, niemals, ſelbſt nicht durch die Revolution erfahren hatte, knüpfte aufs Neue an die Periode des Rococo und ſchuf in dieſem auf kunſtgewerblichem Gebiete ſonſt ſo öden Zeitabſchnitte wenn auch nichts Hervorragendes, ſo doch immerhin Gebilde, welche für dieſe Tage den Höhepunkt des Geleiſteten bedeuten. Die polierten, unverwüſtlichen, meiſt ovalen Tiſche mit ihren verſchnörkelten, naturwidrig verdrehten Füſsen, die man in manchen deutſchen Häuſern auch heute noch findet, ſind Kinder oder Enkel dieſer Richtung, die um die Mitte unſeres Jahrhundertes ihren Zenith erreichte. Das, was den urſprünglichen Reiz des Rococo in ſich geſchloſſen, die Friſche ſeiner Kompoſition und die Liebenswürdigkeit ſeiner bizarren Launen, hat dieſe neue Richtung nicht wieder zu erwecken vermocht, denn wohl kein Stil iſt jedweder Schablone mehr Feind als gerade das Rococo, dem das geiſtreiche, leichte und ſpieleriſche Weſen die eigentliche Natur iſt. So haftet dieſen Werken eine nüchterne Reizloſigkeit an, und wohl nur dem Umſtande, daſs der franzöſiſche Geſchmack — der ja nun einmal eine Vorzugsſtellung einnahm — ſie zu ſeinen beſonderen Pfleglingen erwählte, verdanken ſie neben den ſchon angeführten Gründen ihre vieljährige Exiſtenz und verhältnismäſsig weite Verbreitung.

Was aber von noch weit tieferer Wirkung auf das deutſche Zimmer in jenen Tagen wurde, tieferen Einfluſs ausübte, als die ſpezifiſch romantiſche Stilrichtung und auch als das, was über den Rhein herüberkam, das waren Faktoren, welche der Aufſchwung der neuen Zeit mit ſich brachte. Ein geiſtiger: das ſtark in den Vordergrund gedrängte politiſche Leben, und ein materieller: das Eintreten der Maſchine in die Kunſtgewerbe. Betrachten wir zunächſt den erſten und legen wir die Wirkung klar, die er auf das deutſche Zimmer nehmen konnte.

Schon mit des Freiherrn von Stein Auftreten war in Preuſsen der Bruch mit dem alten, das Volk von dem politiſchen Leben ausſchlieſsenden Prinzipe angebahnt worden, und mit dem erhöhten Maſse politiſcher Mitarbeit, die ſich an die konſtitutionellen Reformen ſchloſs, war der weltliche Gedanke wieder er-

71] Salon mit der Exedra im Königlichen Schlofs in Berlin. Durch Karl Friedrich Schinkel 1825 ausgeführt.

wachsen, die gedrückte, refignierte Stimmung gefchwunden. Der politifche Gedanke verbreitete fich, ausgehend aus engeren Gruppen, rafch in immer weitere Kreife, man drängte machtvoll in ihm nach vorwärts, und er eroberte fchliefslich die Stellung, die in dem vorhergegangenem Zeitabfchnitte die litterarifch-äfthetifche Geiftesrichtung innegehabt hatte, während diefe fich immer mehr zu einer belletriftifchen Romanfabrikation verflachte. »Die Trübfal der politifchen Converfation« — fchrieb von diefer Zeit die gern geiftreiche Henriette Herz — »war nicht mehr aus den Gefellfchaftszimmern zu bannen.« Das Intereffe an den litterarifchen Schöpfungen und am Theater hatte nachgelaffen, an Stelle der Bücher und Stücke waren es nun Kammerdebatten, die man verfchlang und diskutierte, die Minifter, Diplomaten und Abgeordneten, über die man fprach. Nur die Politik konnte nach der damals herrfchenden Anficht der würdige Gefprächsftoff eines mündigen Volkes

72] Chaiſelongue und Armſeſſel. Nach einem Aquarell Schinkel's vom Jahre 1827.

ſein. So hatte ſich das erſt rein geiſtige Nationalgefühl auf den Boden des politiſchen Lebens geſtellt und hier begann es zu erſtarken. Mit dieſer Erſetzung litterariſcher durch politiſche Intereſſen war in notwendiger Folge und beſonders gefördert durch techniſche Fortſchritte auch eine Umwandlung der geiſtigen Koſt vor ſich gegangen. Es ſchob ſich die politiſierende, die Ereigniſſe der Zeit regiſtrierende Zeitung, welche in dieſer Periode ihren Aufſchwung nahm, an Stelle

73] Offene Halle am Meer nach einem frühen Entwurf Schinkel's.

Alte Hamburger Mahagoni-Stühle, vom Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.
Vielleicht zum Teil englischen Modellstühlen vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts nachgebildet.
Aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

Alte Hamburger Stühle aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. Die beiden oberen von Mahagoni; von den untenstehenden derjenige links aus Buchenholz, der rechte von poliertem Eichenholz. Letzterer aus den zwanziger oder dreissiger Jahren, die übrigen vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

74] Treppenpartie aus dem Hauſe des Herrn Dr. Georg Hirth in München, erbaut zu Anfang der achtziger Jahre von Prof. Romeis. Dekoration mit Gegenſtänden aus dem 18. Jahrhundert.

des belletriftifchen Journales und des lyrifchen Almanachs, kurz, es wurde das bisher mächtige Bildungselement bei Seite gefchoben und durch ein realeres, die Bedürfniffe des Lebens kräftiger betonendes erfetzt.

Alles das aber zog den Mann von feinem Heime ab. Das politifche Leben mit feinem regen, lebhaften Meinungsaustaufche fpielte fich vorzüglich aufserhalb des Haufes ab. Man traf fich in gemieteten Lokalen, in Weinftuben, Kaffeehäufern und in den damals auch von Männern noch gern befuchten Konditoreien. Hier lagen Zeitungen auf und fanden zahllofe politifierende Diskuffionen ftatt; hier auch entwickelte fich, hier erwuchs jener geiftige Zufammenfchlufs, der fchliefslich das Freiheitsjahr von 1848 zeitigte. —

75] Kachelofen mit gelber Glafur, von J. F. P. Hausleiter in Nürnberg-München, auf der Münchener Ausftellung 1897.

Das Heim aber, das deutfche Zimmer, litt unter diefer Erfcheinung, welche das Intereffe des Familienhauptes meift nach folchen aufserhalb des Haufes ihren Schwerpunkt findenden Angelegenheiten wendete und damit den familiären Zufammenfchlufs innerhalb des eigenen Zimmers und die Aufmerkfamkeit, welche für deffen Ausbau gehegt wurde, minderte. Ein ähnlicher Rückfchlag kam in

76] Schreibtisch von Melchior Lechter in Berlin, im Bücherzimmer des Künstlers aufgestellt.

den Handwerkerkreisen zur Geltung, welche, reichlich in Anspruch genommen durch politische Neigungen, hierüber es vernachlässigten, den Konkurrenzkampf mit voller Macht durchzukämpfen, der ihnen auf dem Boden ihrer Thätigkeit erwachsen war durch das Eintreten der Maschine auch in die Kunstgewerbe.

Wie für das allgemeine deutsche Geistesleben, für den Staat, die Verwaltung und das Heer durch die auf allen Gebieten in Fluss kommenden Reorganisationsbestrebungen eine neue Zeit der praktischen Arbeit gekommen war, ebenso auch raffte sich das wirtschaftliche Leben in Deutschland um diese Zeit wieder auf, um in eifriger Arbeit und in rastlosem Vorwärtsstreben bald neu sich zu kräftigen und zu erstarken. Namentlich aus der Industrie drängte nun, nachdem eine neue Zeit auch die alten gewerblichen Privilegien gestürzt hatte, wieder neues pulsierendes Leben, und hier war es vor Allem ein Erbstück aus dem achtzehnten Jahrhunderte, ein Ding, das damals schon geboren, nun erst zu einer praktischen Verwendung und industriellen Nutzanwendbarkeit kam, — die Dampfmaschine. Deutschland war in dem vorhergegangenen Zeitabschnitte auch in industrieller Hinsicht durch den aus den kriegerischen Heimsuchungen resultierenden wirtschaftlichen Tiefstand arg hinter Frankreich und namentlich hinter England zurückgeblieben. In diesen Staaten hatten sich bereits die Anfänge des Fabriksystemes und der industriellen Zentralisierung zu einer Zeit entwickelt, da man hier noch nicht entfernt in dieser Höhe baute. Umso unaufhaltsamer rang sich nun das Maschinenzeitalter des Dampfes empor, schuf Dampfschiff und Eisenbahn, durchbrach mit Schaffung dieser neuen, ungeahnt raschen Beförderungs- und Verkehrsmittel den letzten Rest der alten Zollschranken, erschloss den Weltverkehr und rüttelte den Unternehmungsgeist der politisch wieder selbstbewusst gewordenen Deutschen aus seinem Schlafe. Fabriken und wirtschaftliche Gründungen wurden allenthalben geschaffen und das industrielle Leben begann sich rasch und lebhaft zu entfalten, getragen von jenem Wundertiere, der Maschine, die nun mit Zauberschnelle zu billigem Preise schuf, was früher, als Handarbeit hergestellt, gerade für den Mittelstand noch kaum zu erschwingen gewesen.

Auch in das Handwerk im engeren Sinne trat nun die Maschine ein und, da die Schaffung des häuslichen Gerätes und der dekorativen Gebilde in den Händen der Handwerker lag, auch in das Kunstgewerbe. Und hier fand sie bei einem Geschlechte gastliche Aufnahme, dessen Gesichtskreis noch beengt war durch die Erinnerung an die schweren, darbenden Kämpfe, die es durchrungen, dessen Blick geblendet wurde von den Vorzügen der Billigkeit, die es hier fand,

77] Leuchter für elektrisches Licht, entworfen von Prof. Otto Eckmann in Berlin, ausgeführt von Jos. Zimmermann & Co. in München. (Gesetzl. geschützt.)

78] Kupferne Gefäfse, entworfen von Maler Hermann Kellner in München, ausgeführt von Ciseleur Ignaz Winhart daselbst mit Anwendung roter, grünlicher und schwärzlicher Metalltöne von verschiedenem Glanz. (Gef. gesch.)

und das in der Wohlfeilheit eben noch das Höchste sah, das man erstreben soll. Darnach: — wo denn bei allem Dem die Kunst geblieben, das Eigenartige, das aus der persönlichen Auffassung und dem persönlichen Drange Schönes zu schaffen erwächst, — ward keine Frage laut. So bezog die Grofsindustrie, immer wachsend und erstarkend unter dem neuen Zuflusse an Kraft, der ihr aus dem mächtigen Aufschwunge der technischen Wissenschaften wurde, nach und nach beinahe alle jene Plätze und Gebiete, die früher das Handwerk als seinen Grund und Boden inne gehabt, und so schob sie auch innerhalb des deutschen Zimmers ihre maschinengeborenen Gebilde Stück um Stück an die Stelle jener, die noch die menschliche Hand, von menschlichem Geiste geleitet, gebildet hatte.

Da nun die gröfste Leistungsfähigkeit der Maschine gerade in der Massenbewältigung von gleichförmigen, nach derselben Schablone zu schaffenden Gebilden liegt, also in einer Richtung, die dem Charakter persönlicher Durchbildung diametral gegenüber ist, jener individuellen Gestaltung, welche den ureigenen Reiz des Kunstwerkes bildet, so fiel damit auch dieser Rest von künstlerischer Eigenart, wie er sich in der Formengebung noch hier und da erhalten haben mochte. Nicht mehr der Mensch, der Handwerker schuf nun das Gebilde nach seinem Willen, — die Maschine

79] Entwurf zu einem Gefäfs für Kupferausführu[ng] von Hermann Kellner in München.

80] Entwurf zu einem Wafchgerät für Kupferausführung, von Hermann Kellner in München.

fchuf es nach ihrem Können, und der Menfch war zum Mafchinenteile gefunken, zu einem notwendigen, aber unperfönlichen Stücke zur Bedienung der Mafchine, etwa wie das Triebrad eines ift oder der Kolben.

Dazu kam, dafs diefelbe Mafchine im Vereine mit den wiffenfchaftlichen Erfahrungen dem Menfchen die Möglichkeit bot, jedes Material in beliebiger Weife umzugeftalten oder in andere Form zu bringen. »Das Schwierigfte und Mühfamfte« — fagt Einer, von dem im Folgenden noch mehr die Rede fein foll, — »erreicht fie fpielend mit ihren von der Wiffenfchaft erborgten Mitteln. Der härtefte Porphyr und Granit fchneidet fich wie Kreide, poliert fich wie Wachs, das Elfenbein wird weich gemacht und in Formen gedrückt, Kautfchuk und Guttapercha

wird vulkanifiert und zu täufchenden Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt, bei denen das natürliche Bereich der fingierten Stoffe weit überfchritten wird, Metall wird nicht mehr gegoffen und getrieben, fondern auf galvanoplaftifchem Wege niedergefchlagen.«

Die Mafchine, die Grofsinduftrie, hatte die Produktion zu einer Zeit aus den Händen des noch gefchwächten Handwerkes genommen, da diefes den Anfchlufs an die Kunft in jenem Sinne, wie er den Künftlerhandwerkern der Renaiffance in reichftem Mafse zu eigen gewefen, längft verloren hatte. So ftand fie nun, ein barbarifcher, kunftfremder Riefe der Kraft, vor dem Materiale, nur auf ihre grobe Kraft vertrauend, fkrupellos nur durch fie ihre Werke fchaffend ohne Rückficht auf die organifche Bildungsform oder die künftlerifche Wirkung, Alles der durch technifche Gründe bedingten Eigenart und Behandlung der Formengebung unterordnend. Die fchwächlichen künftlerifchen Kräfte konnten dem eminenten Zuwachs von Mitteln und Material nicht mehr Stand halten, fie wurden hinweggeriffen von dem Anfturme der neuen Macht. Es war, wie *Gottfried Semper* fchrieb: — »der Mangel an Vermögen, die reichen Mittel, welche Wiffenfchaft und Technik dem Menfchen an die Hand gaben, fo zu bemeiftern, dafs feine Arbeiten das Gepräge ftrenger Notwendigkeit und geiftiger Freiheit« verbunden hätten.

Gottfried Semper, — damit wurde der Name jenes Mannes genannt, deffen erftes Auftreten in diefem Zeitpunkte etwa einfetzt und der, ein Führer in der Gefchichte der deutfchen kunftgewerblichen Architektur, von da ab mit fchönftem Erfolge und eifernem Fleifse fich die Ver-

81] Kupferne Blumenvafe mit einem Unterfatz in Säulenform, entworfen von Hermann Kellner, ausgeführt von I. Winhart in München. (Gef. gefch.)

befferung auch diefer Zuftände zur Lebensaufgabe geftellt hatte. Semper war aus klaffifcher Schule hervorgegangen. Von Geburt Hamburger und auf dem dortigen Johanneum erzogen, follte er fich anfangs der gelehrten Laufbahn widmen und legte fich auf das Studium der Mathematik, das er jedoch bald aufgab, um nach München überzufiedeln und hier unter *Friedrich Gaertner's* Leitung praktifcher Architekt zu werden. Doch auch hier litt es ihn nicht lange; er ging nach Regensburg, dann nach Paris, wo er mit kurzer Unterbrechung nahezu fünf Jahre in Gau's Atelier arbeitete, um endlich diefe Lehr- und Wanderjahre mit einer längeren Studienreife durch Italien, Sizilien und Griechenland abzufchliefsen.

Und diefe Wanderung durch Genua, Venedig, Rom, Florenz und durch Griechenland förderte in ihm vorzugsweife die Erkenntnis jenes Geiftes, der die römifche Renaiffance belebte, er brach mit dem archaifirenden Antikenkult und kehrte 1833 nach Deutfchland zurück, erfüllt von dem Gedanken, durch praktifche Verwertung feiner neu gewonnenen Erkenntnis der fterilen Phafe der Architektur neues Leben und neue, frifche Kraft zuzuführen. Der Durchführung diefer Aufgabe widmete er fich nun in Wort, Schrift und That, als ein »genialer An- und Aufreger«, — wie ihn Jofef Bayer nennt, — als einer von jenen Meiftern, in denen »die Triebkraft der Kunft wieder lebendig wird, deren Aufgabe und Bedürfnis es ift, Impulfe zu geben, Meinungen zu beftreiten, Ueberzeugungen durchzukämpfen, fruchtbare Keime auszuftreuen.«

82] Kupferner Krug, entworfen von Herm. Kellner, ausgeführt von I. Winhart in München. (Gef. gefch.)

Schon 1834 erhielt er auf Schinkel's Empfehlung den Ruf als Profeffor der Baukunft an die Dresdener Kunftakademie, und hier fand er ein reiches Feld zur fruchtbringenden Entfaltung feiner umfaffenden Thätigkeit. Noch im Jahre diefer Berufung erfchien auch fein litterarifches Erftlingswerk, aus dem hier eine

83] Entwurf zu einem Gefäſs für Kupferausführung, von Hermann Kellner in München.

Stelle angeführt werden möge, um Zeugniſs zu geben von dem kühnen, kraftvollen Tone, mit dem ihr Autor Dem entgegentrat, was er als falſch bekämpfte, und Das verfocht, was er als Heil der Kunſt erkannte. Er wendet ſich an dieſer Stelle gegen die »halb bankerotte Architektur« dieſer Zeit und ſchreibt: »In ihrer Impotenz iſt das Pauspapier ihr Zaubermittel, um über alte, neue und mittlere Meiſter Herr zu werden. Mit dieſem läuft der Kunſtjünger durch die Welt, ſtopft ſein Herbarium voll mit aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und begibt ſich getroſt nach Hauſe, ſeine Probekarte zur Hand, in der Erwartung einer Beſtellung. Die Auswahl des Stiles wird nach Belieben dem Auftraggeber überlaſſen. Was Wunder uns aus dieſer Erfindung erwachſen! Ihr verdanken wir's, daſs unſere Hauptſtädte als Quinteſſenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, ſo daſs wir in angenehmer Täuſchung am Ende ſelbſt vergeſſen, welchem Jahrhundert wir angehören. Fördert uns dies Alles? Wir wollen Kunſt, man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man gibt uns Etwas, das noch älter iſt und noch entfernter von den Bedürfniſſen unſerer Zeit. Dieſe ſollten wir vom Geſichtspunkte des Schönen auffaſſen und ordnen und nicht blos Schönheit da ſehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unſer Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunſt, — das Bedürfnis. Sie artet

84] Entwurf zu einem Gefäſs für Kupferausführung, von Hermann Kellner in München.

aus, wo ſie den Launen des Künſtlers, mehr noch, wo ſie mächtigen Kunſtbeſchützern gehorcht.«

Und das, was Semper hier in der Theorie lehrte, das ſetzte er als fruchtbarer Praktiker auf den realen Boden ſeiner Thätigkeit. Das vereinigte und harmoniſche Zuſammenarbeiten aller Künſte, der Malerei, der Skulptur und der Kunſtgewerbe unter Führung ihrer mächtigen Schweſter, der Architektur, in einer neuen, zeitgemäſsen und den Bedürfniſſen des Gebrauches entſprechenden Ausdrucksweiſe, das war das Ziel ſeiner Thätigkeit, und von der Art, wie er nach dieſem Ziele ſtrebte, legen ſeine zahlreichen, von ihm ſelbſt bis in die kleinſten Details entworfenen Bauten beredtes Zeugnis ab. Aber nicht nur dieſe ſorgfältige Durchbildung des Baues ſelbſt, der Entwurf des Wand- und Deckenſchmuckes war ſeine Sorge; in vielen Fällen und namentlich bei gröſseren Privatbauten ſchuf er auch ſelbſt die Vorbilder für das Gebrauchsgeräte des neuen Hauſes und brachte Mobiliar und innere Ausſtattung mit dem Charakter der Architektur in einheitliche Wirkung. Der Letzteren hat er auch durch ſeinen bekannten Kampf, in welchem er entgegen der bisherigen Auffaſſung die Bemalung antiker Bauwerke verfocht, die Farbe wiedergewonnen.

Durch dieſe Thätigkeit gelang es ihm, auch in jenen Kreiſen des Hand-

85] Keramiſche Arbeiten, vom Maler Maximilian von Heider und ſeinen drei Söhnen gemeinſchaftlich hergeſtellt. Die Art der Dekoration iſt Unterglasmalerei.

werkes, die ſich um ihn vereinten, um unter ſeiner beſonderen werkthätigen Leiſtung ſeine Entwürfe zur Ausführung zu bringen, den Sinn für künſtleriſchen Ausbau gewerblicher Gebilde zu erwecken. — Doch das waren Tropfen edlen künſtleriſchen Handwerksgeiſtes, die in ein Meer von Unverſtändnis fielen und die bald wieder ganz entſchwanden, als erſt die Stürme des Jahres 1848 die Fluten höher gehen lieſsen und unſeren genialen Architekten, der ſich in der Mai-Revolution von 1849 auch als Meiſter des Barrikaden-Baues verſucht hatte, hinwegriſsen von der Stätte ſeiner Thätigkeit in Dresden, hinweg aus dem deutſchen Vaterlande, das freie deutſche Köpfe noch nicht gebrauchen konnte.

Hatte einerſeits das Drängen der Revolutionsjahre den Keim einer höheren Kunſtauffaſſung im Gewerbe, wie er, wenn auch nur in enge umſchriebene Kreiſe, als ein Erfolg von Semper's Thätigkeit erſtehen wollte, erſtickt, ſo nahm andererſeits, begünſtigt in ihrer Entwickelung durch den nun folgenden wirtſchaftlichen Auſſchwung, die Maſchine mehr noch als früher das Gebiet der häuslichen Ausstattung für ſich und ihre Produktion in Beſitz. Dies war umso verhängnisvoller für das deutſche Zimmer, als mit dem allgemein wachsenden Wohlſtande gerade in den fünfziger Jahren und zu Beginn der

fechziger Jahre auch entfprechend mehr wieder auf den dekorativen Schmuck des Heimes gewendet wurde. Da eine Klärung des Urteiles im Publikum nicht vorhanden war, fo hielt das beftechende, nur dem Laienauge äufserlich prächtig erfcheinende, künftlerifch aber ganz wertlofe Stück feinen fiegreichen Einzug in das deutfche Zimmer. Auch eine befondere Vorliebe für Raritäten und exotifche Stücke kam auf, die man nicht ihres Kunftwertes, fondern ihrer intereffanten Herkunft wegen fchätzte. Chinefifche Vafen, Ritterrüftungen und Waffen fanden fich fchon als Schmuck in den Zimmern ein, nicht aber als ein Mittel zu fchmücken, fondern vielmehr als ein Behelf des rasch erblühenden Reichtumes, feinen materiellen Wohlftand dem Befucher zu zeigen. Die Silhouette an den Wänden verfchwand, an ihre Stelle traten die Daguerreotypie und die Lithographie. Auch Stahlftiche namentlich englifcher Provenienz konnte man nicht felten fehen. Wenn alfo auch um diefe Zeit fchon eine reichere Menge von Vorhängen, Gardinen, Teppichen und Lambrequins von fchweren und teueren Stoffen dem Zimmer feine bisherige Kahlheit zu nehmen fucht, fo ift darin doch nur eben ein Dokument des wachfenden Wohlftandes, der fteigenden quantitativen Produktion gegeben, nicht aber ein Rückfchlufs auf eine qualitative Befferung im Kunftwerte der Induftrie berechtigt. Künftlerifche Gefichtspunkte kamen vielmehr nach wie vor nur in untergeordnetfter Weife in Betracht, und dort wo man Anfätze zu künftlerifchen Dekorationsverfuchen wagte, fprach aus ihnen noch viel von Un-

86] Kupferne Blumenvafen, entworfen von Maler Hermann Kellner, ausgeführt von I. Winhart, beide in München. (Gef. gefch.)

87] Kupferne Blumenvaſen, entworfen von Hermann Kellner, ausgeführt von I. Winhart in München. (Geſ. geſch.)

beholfenheit und Unſelbſtändigkeit. Maſchinentechnik beherrſchte alſo in der Hauptſache die Formengebung, die Ornamentik und das Material mit deſpotiſcher Gewalt und als »wertvoll« galt nicht mehr das künſtleriſch durchbildete, ſondern das durch die Menge ſeines koſtbaren Materiales imponierende Stück. »An edler Kunſt, an ſchwerer, zierlicher Arbeit«, — ſchrieb Jakob von Falke in den Schluſsworten ſeiner »Geſchichte des deutſchen Kunſtgewerbes«, — »hatte Niemand mehr Gefallen; man verlernte ſie zu ſchätzen und zu beurteilen. Um die Mitte des Jahrhundertes gab es in Deutſchland, wenn man die Sache vom richtigen Standpunkte betrachtet, in der Induſtrie weder eine Kunſt noch einen Künſtler. Wurden einmal auſserordentliche Aufgaben geſtellt, ſo fielen ſie dem Architekten zu und wurden architektoniſch gelöſt.«

KUNSTGEWERBLICHE REFORMBESTREBUNGEN

Um diese Zeit, als in Deutschland die Maschine im Dienste der Grossindustrie die letzten schwächlichen Reste der Kunst im Gewerbe vernichtet und durch die in der neuen, ausschliesslich praktischen und aufstrebenden Zeit um so viel lebensfähigeren Kinder ihrer Kraft ersetzt hatte, wurde auf dem englischen Insellande auf Anregung des deutschen Prinzen Albert die erste Londoner Internationale Industrieausstellung von 1851 eröffnet und damit zunächst unbewusst ein Ausgangspunkt für eine Reihe von neuen Bestrebungen geschaffen. Hierher, auf die Riesenausstellung im Hydepark, waren aus aller Herren Ländern die industriellen Produkte der neuen Schaffensaera zusammengetragen worden, um der erstaunten Welt zum ersten Male das Schauspiel jenes inter-

nationalen Wettkampfes der Induftrie zu zeigen in der Zufammenftellung der Auslefe ihrer Werke. Und hier begann an der Hand diefer Auslefen und in dem Vergleiche, wie ihn die Nebeneinanderftellung z. B. der wefteuropäifchen Produkte mit jenen des Orients aufdrängte, die Erkenntnis durchzubrechen, dafs man mit aller Induftrie und aller gewerblichen Strebfamkeit in Europa auf diefem Wege des einfeitigen Mafchinendespotismus an einem Punkte der Kunftarmut, des Barbarismus angelangt war, wie er wohl nicht mehr überboten werden konnte.

Das Können einer Welt hatte fich hier ein Stelldichein gegeben, um fo vereint ein Bild der kulturellen Höhe feiner Zeit zu geben; ein Werk, von dem aus man die Arbeit aller Nationen follte überblicken können. Aber es war anders gekommen, und der Hochbau der Kultur teilte das Schickfal jenes Turmes von Babel. Worte aus taufend Formenfprachen, aus allen Ländern und aus allen Zeiten, in allen Dialekten und Verballhornungen trafen fich hier zu einem wirren und unentwirrbaren Chaos von Tönen, es konnte keiner die anderen verftehen. So ging man fchliefslich wieder auseinander, katzenjämmerlich, gedrückt und durchdrungen von dem Gefühle, dafs man auf falfchem Wege war, aber leider dabei nicht energifch genug, um fich gleich allenthalben auf einen befferen Weg zu befinnen. Der Orient mit feiner urfprünglichen klaren Formengebung und vor Allem mit feiner forgfältig und fein gebildeten Ornamentik hatte dem weftlichen Europa gezeigt, wie unendlich viel es von den »kulturentfernten« Völkern lernen konnte; er und namentlich die durch England für Europa erfchloffene indifche Induftrie hatte allein beftanden. Von den europäifchen Nationen waren es höchftens die Franzofen, die bis zu einem gewiffen Grade wenigftens technifch fchöne Stücke boten, denen auch eine künftlerifche Bedeutung nicht abzufprechen war. Der Reft war Schweigen.

Wir haben gefehen, wie England fchon vor dem Einfetzen des wirtfchaftlichen Auffchwunges, den Deutfchland genommen, die Schleufen feiner früher erstarkten Induftrie hochgezogen hatte, um Letzteres mit deren Segen in ausgiebigfter Weife zu überfluten. Die englifche Einfuhr war feither eine ftets wachfende fehr hohe, der englifche Handel überhaupt ein Welthandel geworden. Nun hatte fich als Refultat der Ausftellung von 1851 eine Bilanz ergeben, die nicht nur den Deutfchen, fondern auch den anderen feftländifchen Nationen gezeigt hatte, wie wenig hoch über deren eigener Produktion der Vorzug englifcher Waaren eigentlich ftand, und wie, wenn ein Staat Europas hier als führender erfchienen, dies einzig Frankreich war. In diefe Bilanz aber hatten,

88] Zimmer aus der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898. Entworfen und eingerichtet von dem Architekten Martin Dülfer in München.
Mit Werken nach Entwürfen von Bernhard Pankok, Richard Riemerſchmid, Martin Dülfer und Anderen.

— und das war wohl das Schlimmfte vom praktifchen Standpunkte Altenglands, — jene fechs Millionen Menfchen, welche die Ausftellung befucht hatten, Einblick genommen. Hier mufste alfo, falls der englifchen Ausfuhr nicht ein ganz empfindlicher Schaden aus diefen Thatfachen erwachfen follte, ganz energifch eingegriffen werden. Es mufste das induftrielle Renommé in ftrenger Thätigkeit befeftigt und diefes mit einer von Grund auf erft zu bildenden künftlerifchen Höhe verbunden werden. Von diefen Gefichtspunkten geleitet, regte Prinz Albert die Schaffung befonderer Kunftpflegeanftalten an, welche in nächfter Beziehung und Fühlung mit der Induftrie ftehen und diefem Ziele zuftreben follten. Des Prinzen ganz befonderes Verdienft ift es, auch den rechten Mann zur Ausführung diefes Planes gefunden zu haben, einen, deffen bisherige Thätigkeit die Gewähr auch für fein künftiges Schaffen bot — *Gottfried Semper.*

Semper war, nachdem ihm der Aufenthalt in Dresden unmöglich geworden war, nach London gezogen, wo er fchon dem ganzen Gange der Ausftellung mit befonderem Intereffe und lebhafter Teilnahme gefolgt war, immer von dem Gedanken befeelt, wie es wohl möglich fei, hier einen Umfchwung zum Befferen anzubahnen. »Bei fo manchen technifchen Fortfchritten« — fchrieb er damals in einer kleinen Schrift über die Ausftellung, auf die wir noch zurückkommen werden, — »find wir im Formellen, ja felbft im Angemeffenen und Zweckmäfsigen weit hinter ihnen (unferen Vorfahren) zurückgeblieben. Unfere beften Sachen find mehr oder weniger getreue Reminiscenzen; andere zeigen ein löbliches Beftreben, die Formen an der Natur unmittelbar zu entlehnen; aber wie felten find wir glücklich darin gewefen! Das Meifte ift verworrenes Formengemifch oder kindifche Tändelei: Höchftens an Gegenftänden, bei denen der Ernft des Gebrauches nichts

89] Pilafterfüllung, von H. E. v. Berlepfch in München. Ausgeführt von Maile und Blerfch, dafelbft.

Unnützes zuläſst, als Wagen, Waffen, muſikaliſchen Inſtrumenten und dergleichen, zeigt ſich zuweilen mehr Geſundheit in der Ausſtattung und Veredelung der durch die Beſtimmung ſtreng vorgezeichneten Formen«.

An Gottfried Semper alſo trat nun Prinz Albert heran mit ſeiner Aufforderung, den Plan zur Einrichtung einer Kunſtpflegeanſtalt zu entwerfen, und aus dieſem Plane wuchſen unter Sempers Leitung jene Inſtitute, die in ihrer ganzen Organiſation vorbildlich geworden ſind für alle folgenden und den gleichen Zielen nachſtrebenden Schöpfungen des Kontinentes: das South-Kenſington-Muſeum und das Sydenham-Muſeum. Auch in einer wenige Wochen nach Schluſs der Ausſtellung erſchienenen Schrift, »Wiſſenſchaft, Induſtrie und Kunſt, Vorſchläge zur Anregung nationalen Kunſtgefühles«, (Braunſchweig 1852) trat Semper für die Notwendigkeit einer fundamentalen Reform ein, unter gründlicher Darlegung der Schäden und mit klarem Erfaſſen deſſen, was erſtehen muſste, und ſeine Grundſätze, wie ſie an den beiden genannten Muſeen zur Durchführung kamen, ſind im Groſsen maſsgebend geblieben für alle ähnlichen Beſtrebungen bis in unſere Tage. Mit der Begründung dieſer beiden Muſterinſtitute begann in England eine zielbewuſste, umſichtige und energiſche Reformarbeit, die ſich zunächſt die Aufgabe ſetzte, Klarheit zu ſchaffen über das Vorhandene von älterer Kunſt, an dieſe Reſte anzuknüpfen, ſie neu zu beleben und durch ſie aufs Neue die Brücke zwiſchen Kunſt und Induſtrie zu ſchaffen. Dieſes Ziel ſuchte man zu erreichen durch Pflege und Sammlung guter alter Vorbilder, durch die Verbreitung des Intereſſes und Verſtändniſſes derſelben durch Wort und Schrift ſowie durch Wiedererweckuug des techniſchen Könnens in Lehranſtalten und Werkſtätten, welche den Muſeen angegliedert waren.

Zehn Jahre ſpäter lud London ſeine Gäſte zu einer

90] Pilaſterfüllung, von H. E. von Berlepſch in München. Ausgeführt von Maile & Blerſch, daſelbſt.

91] Schrank, entworfen vom Maler Hans E. v. Berlepfch in München, ausgeführt von J. Buyten & Söhne in Düffeldorf, mit Einlagen von Xylektypom. Befchläge von Michael Kiefer in München.
Dasfelbe gilt für die nachftehend abgebildeten Möbel Berlepfch's. Münchener Glaspalaft-Ausftellung 1898.

neuen Ausftellung (1862). Dem Kontinente, der bisher die Beftrebungen Englands mehr oder weniger fkeptifch verfolgt hatte, bot diefelbe an der Hand Deffen, was England nun leiftete, im Vergleiche mit Dem, was es vor elf Jahren gefchaffen hatte, vollen Einblick in den grofsen Erfolg, der fich an die Thätigkeit der neu gefchaffenen Inftitute gefchloffen. England hatte auf diefer Ausftellung

92] Bücherſchrank, entworfen von H. E. v. Berlepſch in München, ausgeführt von J. Buyten & Söhne in Düſſeldorf. Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898.

unter den Staaten Europa's die führende Stelle erobert, und mit dieſer Einſicht begann man nun auch allenthalben eine Reorganiſation und Neubelebung der Kunſtgewerbe anzubahnen.

93 und 94] Einfache Stühle, entworfen von H. E. von Berlepſch. Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898.

Die kurze Spanne Zeit von nur elf Jahren war zwiſchen beiden Londoner Ausſtellungen, aber wie ganz anders ſchon traf die zweite Ausſtellung gegenüber der erſten die wirtſchaftlichen Verhältniſſe in Deutſchland an. Es waren elf Jahre des Friedens, der inneren Kräftigung und des fortſchreitenden induſtriellen Ausbaues geweſen, in denen das deutſche Volksvermögen einen weiteren bedeutenden Aufſchwung genommen hatte. Allgemeine und rege Arbeitſamkeit, verbunden mit einer überall erwachenden Spekulation hatte aus dem früheren, kaum mit dem Nötigſten verſehenen Deutſchen wieder einen wohlhabenden Mann gemacht, der daran denken konnte, auch ſein Heim wieder in beſſeren Stand zu ſetzen. Man wollte wieder nicht nur ein praktiſches, ſondern auch ein hübſches Hausweſen haben, und ſo ſollte darin auch nicht nur wie bisher die praktiſche Formenſprache der Maſchine zu Worte kommen, ſondern auch auf die künſtleriſche Schmückung der einzelnen Gebilde Bedacht genommen werden. Durch dieſe erhöhte Nachfrage und die abſolute Unfähigkeit, dieſelbe an der Hand des bisher Beſtehenden in genügender Weiſe zu befriedigen, war die Frage, welche

95] Partie aus einem von H. E. von Berlepſch vollſtändig eingerichteten Zimmer im Münchener Glaspalaſt 1898.

England vor elf Jahren zu löſen begonnen, nun auch für die Länder deutſcher Sprache in höchſtem Grade wichtig geworden, und es ergab ſich die Notwendigkeit, das bisher Verſäumte mit erhöhter Energie nachzuholen. Neben den Einrichtungen, welche unter der regen Thätigkeit des zweiten Kaiſerreiches in Frankreich erſproſſen, war es nun vor Allem das ſchon 1864 auf Anregung des damaligen Miniſterpräſidenten *Erzherzog Rainer* und unter der Direktion des

96] Lehnſtuhl, entworfen von H. E. v. Berlepſch in München, ausgeführt von Buyten & Söhne in Düſſeldorf.

hochverdienten Univerſitätsprofeſſors *R. v. Eitelberger* gegründete »Oeſterreichiſche Muſeum für Kunſt und Induſtrie«, das bald ſeinen guten Einfluſs nicht nur innerhalb der öſterreichiſchen Grenzen, ſondern auch in Deutſchland fühlbar machte. Dieſe Anſtalt, der ſchon 1868 eine Kunſtgewerbeſchule und viele andere chemiſche und techniſche Hilfseinrichtungen beigegeben wurden, veranlaſste eine rege und tiefgehende kunſtgewerbliche Bewegung und hat wohl den gröſsten Anteil an jener Neubelebung der Formenfreude in den Kunſtgewerben, des Formenverſtändniſſes und der Formenwürdigung in den Kreiſen des Publikums, — im deutſchen Hauſe. An dieſe ungemein fruchtbare und intenſive Thätigkeit des öſterreichiſchen Muſeums knüpfen ſich die Namen faſt aller auf dem Gebiete des Kunſtgewerbes jener Zeit hervorragenden deutſchen Männer, traten ſie nun als Lehrer oder als werkthätige Förderer hervor. Aus ihrer Reihe ſeien hier nur *J. Storck, Michael Rieſer, Ferdinand Laufberger, Otto König, Valentin Teirich* und aus der ſpäteren Zeit *Jakob von Falke, A. Ilg, W. Exner, Bruno Bucher, Lippman, von Lützow, von Hanſen, Janitſchek* und Dombaumeiſter *Schmidt* genannt. Natürlich war dieſer Vorgang der Beſſerung, dieſer Erfolg kunſtgewerblicher, planmäſsiger Bildung und Erziehung, wie er ſich im Anſchluſſe an die raſtloſe Thätigkeit dieſes Inſtitutes und zahlreicher ähnlich organiſierter Anſtalten ſchloſs, die nun bald allenthalben in Deutſchland und Oeſterreich zur Förderung deutſcher Kunſtinduſtrie erſtanden, kein plötzlicher, deſſen Früchte innerhalb weniger Jahre zur Reife kommen konnten. Er ging langſam aber in ſicherer Linie vorwärts, Erkenntnis und Teilnahme in immer weitere, bisher für ähnliche Fragen taube Kreiſe tragend.

Es kam die groſse Weltausſtellung in Paris vom Jahre 1867, und ſie fand

97] Auszieh-Tifch, entworfen von Hans E. von Berlepfch in München, ausgeführt von J. Buyten & Söhne in Düffeldorf. Münchener Glaspalaft-Ausftellung 1898.

das Kunftgewerbe Deutfchlands noch in einer grofsen Abhängigkeit von Frankreich, deffen induftrielle und fpekulative Unternehmungen fich immer grofsartiger entfalteten. Noch war der tief in dem Geifte von Generationen gezüchtete Glaube und Aberglaube, dafs aus Frankreich allein der echte Ton in Fragen der Kunft und der künftlerifchen Gewerbe kommen könnte, — jenes böfe Erbe des Kosmopolitismus, — nicht umgeftofsen. Noch galt bei der grofsen Menge der Deutfchen die Parifer Arbeit als Modeideal, und noch wurden die franzöfifchen Mufter auf allen Gebieten des Kunftgewerbes begehrt, teuer bezahlt und daher auch von der deutfchen Induftrie befonders gern nachgeahmt. Brachte diefe Sucht nach franzöfifcher Arbeit dem deutfchen Kunftgewerbe auch direkt manche Einbufse, fo zog dasfelbe in den Lehrjahren feiner Reorganifation hieraus doch wieder infoweit einen Gewinn, als es durch die Beftrebung, technifch gleich vollendete Einzelftücke wie Frankreich zu bilden, einen grofsen Zuwachs an technifchem Können gewann, der ihm fpäter noch sehr zu gute kam.

98] Keramiſche Arbeiten, von dem Münchener Maler Maximilian von Heider und deſſen drei Söhnen gemeinſam hergeſtellt. Die Art der Dekorierung iſt Unterglaſurmalerei.

»Vergebens,« ſchrieb damals *Jakob Falke* aus Paris, — »durchforſcht man die Weltausſtellung nach Arbeiten deutſcher Kunſt, wie der Gewerbefleiſs des ſechzehnten Jahrhundertes ſie gezeitigt. Der Gewerbefleiſs iſt ſicherlich geblieben, die Fabriken ſind rührig aller Orten und ihre Koloſſalität und Leiſtungsfähigkeit ſetzt hie und da ſelbſt die Welt in Staunen, aber die Kunſt, der Geſchmack ſind dahingegangen. Sagen wir es gerade heraus: in dieſer Beziehung, vom Standpunkte der Kunſtinduſtrie und des Geschmackes, war die ganze deutſche Sektion die unintereſſanteſte und langweiligſte Abteilung auf der ganzen Ausſtellung. Nicht als ob keine Kunſtinduſtrie vorhanden geweſen wäre, im Gegentheil, es fand ſich von allen Arten etwas, aber der Charakter war es, der Mangel an Friſche, Schwung, Originalität, was den Arbeiten der deutſchen Kunſtinduſtrie alles Intereſſe nahm.«

Sechs Jahre ſpäter, 1873 folgte die Wiener Weltausſtellung, und noch immer ſtand Deutſchland weit hinter England und Frankreich, und erſt ſchüchtern begann ſich ſein Kunſtgewerbe emporzuranken um jenen ſtärkeren Trieb, der dem

99] Interieur aus der Kleinkunst-Abteilung im Münchener Glaspalast 1897. Gesamtanordnung von Architekt Th. Fischer, Wandmalerei von Richard Riemerschmid, beide in München. Aus »Kunst und Handwerk«.

Samen entsprossen war, den das österreichische Museum und die Wiener Schule gesäet. Dieser aber zeitigte nun schon manche schöne Frucht und die methodische Schulung der Kräfte, welche hier gebildet worden waren, kam bereits

100] Buffet, entworfen von Richard Riemerfchmid in München, ausgeführt von Wenzel Till dafelbft. Aus »Kunft und Handwerk«.

trefflich zum Ausdrucke in manchem wohlgelungenen Werke, nicht nur einzelner Kunfthandwerker, fondern auch, vermittelt durch das Können einzelner Deffinateure, in den Werken kunftfreundlicher Grofs-Induftrieller. Es feien von Letzteren die auch fchon auf der Parifer Ausftellung aufgefallenen Arbeiten der Wiener Teppich-Firma Ph. Haas und Söhne erwähnt, aus deren Charakter die Bildung ihrer Entwerfer an der Kunft orientalifcher Vorbilder im Gegenfatze zu den gerade auf diefem Gebiete bisher fo beliebten halbnaturaliftifchen Blumenftreumuftern nun deutlich wurde. Hiemit trat auch wieder die klare, flächenhafte Behandlung des Ornamentes auf dem Teppiche an Stelle der bisher hier fo oft unverftändigerweife erftrebten reliefartigen Wirkung.

Neben dem im deutfchen Kunftgewerbe hervortretenden Zuge zu einer immerhin deutfchen, wenn auch aus der Formenfprache vergangener Zeiten fich bildenden Ausdrucksweife, ift es aber noch immer Frankreich, das einem guten Teil der deutfchen Arbeiten die Vorbilder abgiebt. Freilich nicht mehr jenes Frankreich, das einen franzöfifchen Ausdruck uns für unfere deutfchen Bedürfniffe bieten will, fondern das Frankreich mit einer mehr internationalen Note, das mit technifcher Findigkeit und Vielfeitigkeit ausländifche, namentlich orientalifche Anregungen in europäifche Gebrauchswerte umzufetzen wufste.

Treffend, wenn auch nicht gerade fchmeichelhaft für das deutfche Kunftgewerbe find die Worte, mit denen *Julius Leffing* über deffen Stand auf diefer

101] Schränke von Hans E. von Berlepſch in München, vom Jahre 1897.
Ausgeführt von Tiſchler Schuſter und Bildhauer Dettendorfer. Aus »Kunſt und Handwerk«.

Ausſtellung referiert. Er ſagt: »Das deutſche Kunſtgewerbe befindet ſich in arger Zerfahrenheit. Das einfache Gewerbe ſelbſt iſt auf dem ſchlechteſten Wege, — dem, Alles möglichſt billig herſtellen zu wollen. Die guten auswärtigen Muſter werden in ſchlechtem Material und ſchlechter Technik wiedergegeben, gute Erfindungen heimiſcher Künſtler verſtümmelt, um möglichſt bequem massenhaft hergeſtellt werden zu können. Erſt allmälig ringt ſich eine beſſere Einſicht durch,

es zeigt ſich deutlich, daſs es bei ernſtem Willen an den nötigen Kräften nicht fehlen werde. Wenn wir davon abſehen, daſs in den Pariſer Werkſtätten viele der beſten Arbeiter Deutſche waren und auch wieder ſind, ſo zeigt ſich auch in Dem, was einzelne hervorragende Ausſteller geboten, durchaus das Vermögen, Gutes zu ſchaffen. Unter den beſſeren Fabrikanten hat die Abhängigkeit von Frankreich erſichtlich abgenommen. Dieſe beſſeren ſind aber ein verſchwindend kleiner Bruchteil gegen die groſse Menge, die noch rückhaltlos nach Paris ſchielt.«

In dieſer Zeit macht ſich der Einfluſs des Orientes auf das deutſche Zimmer zuerſt in tieferer Weiſe bemerkbar, ſowohl durch eine erhöhte Einfuhr orientaliſcher Originalarbeiten als in der Nachbildung derſelben. Es waren namentlich die vorderaſiatiſchen Stile, alſo etwa ſoweit ſie in Arabien, in Perſien und in der Türkei zum Ausdrucke kommen, denen ſich nun das beſondere Intereſſe zuwendete. Orientalische Rauch- und Herrenzimmer, reich dekoriert mit Waffen, Pfeifen und ſonſtigen Geräten orientaliſchen Urſprungs kamen ſtark in Mode, das orientaliſche Deſſin auf dem Sopha, den Fauteuils, der Tiſchdecke, dem Teppiche und Wandbehang, kurz auf allen von der textilen Induſtrie abhängigen Gebilden trat an führende Stelle. Auch die dem deutſchen Zimmer bisher fremde, weichliche und üppige Polſterung der Sitzmöbel iſt auf dieſen Einfluſs zurückzuführen. — Daſs das deutſche Zimmer an ſich aus dieſer neuen Mode einen bleibenden Gewinn gezogen hätte, kann man nicht ſagen, man müſste denn den auch in ihr bethätigten und durch ſie beſtärkten Drang, das Heim zu dekorieren, wohnlicher, wärmer zu geſtalten, als einen ſolchen anſehen. Auf die Originalproduktion des Orientes war die ſtarke europäiſche Nachfrage von entſchieden nachteiligem Einfluſſe. Dort erſchöpfte ſich in Folge davon bald der verfügbare Vorrat an guten älteren Stücken, die neue Produktion aber fand ſchon in der nachahmenden europäiſchen Groſsinduſtrie eine Konkurrentin und vernachläſſigte, um mit dieſer Schritt halten zu können, die liebevolle Sorgfalt bei der Herſtellung und die Strenge bei der Wahl des Materiales.

DIE NEUE „RENAISSANCE"

Mit der Gründung des »Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie« in Wien im Jahre 1864 war, wie wir gesehen haben, zum ersten Male auf deutschem Boden eine Zentralstelle für das Zusammentreffen aller jener Geister geschaffen worden, denen es ernst war um eine Neubelebung der deutschen Kunstgewerbe, und hier vereinigte sich bald unter *R. von Eitelbergers* zielsicherer Leitung ein Kreis von Männern, deren Verdienst um die Wiedererweckung kunstgewerblicher Techniken nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Hier war es in erster Linie die Pflege der Formen der italienischen Renaissance, der man sich getragen von einer Strömung, die damals in Wien stärker als sonst irgendwo in Deutschland sich bemerkbar machte, zugewendet hatte. Die ersten Manifeste des Zurückblickens nach diesem Stile sind älter, sie finden sich bereits klar betont in der Malerei schon bei Feuerbach und Piloty und beinahe überall dort, wo sich in jener Zeit die Farbe, die ihrer Pracht sich freuende Farbe, das deutsche

102] Zinngefäfse von Karl Grofs, Bildhauer und Cifeleur aus München.
Aus »Kunft und Handwerk«.

Gemälde wiedererobert hat. Auch in der Litteratur, in der Kunftgefchichte zweigte eine Richtung nach diefem Gebiete ab. Es waren vor Allen *Jakob Burkhardt* und *Wilhelm Lübke*, die fich in die Erforfchung italienifcher und deutfcher Renaiffancekunft teilten.

In Wien war diefer in äufserer Formen-Pracht und in koftbarem Prunke erftrahlenden Schönheit der Renaiffance durch einen beinahe über Nacht erftandenen Reichtum, durch ein rafch erblühendes Gründerwefen und durch den lebhaften Gefchäftsgang der Börse der materielle Weg geebnet worden. Man konnte luxuriös leben und man wollte es. Es war eine Zeit, in der der Auffchwung die Macht über fich felbft verloren hatte und jubelnd über feine Höhe, fkrupellos in Hinblick auf die Zukunft, Orgien des Luxus feierte. Dazu kam noch das Auftreten eines Mannes, der Künftlernatur und »Renaiffancemenfch« war und der machtvoll das fuggeftible Völkchen der Kaiferftadt an der Donau mit in den Glaubensbann feiner eigenen Lebensauffaffung zu ziehen wufste: *Hans Makart.* Er war es, der als Führer diefer der italienifchen Renaiffance huldigenden Bewegung gelten kann, er war es, der in feinen farbentrunkenen Kompofitionen den in der Zeit liegenden Drang, fich heute auszuleben in Purpur und im Raufche, gleichgültig für das Morgen, zum

103] Zimmereinrichtung auf der Möbelausftellung des Oefterreichifchen Mufeums für Kunft und Induftrie in Wien im Winter 1897 auf 98.
Hergeftellt von Maler Heinrich Lefler, Bildhauer Hans Rathausky, Architekt Franz Schönthaler jun. und Architekt Jofef Urban, fämtlich in Wien.
Aus »Kunft und Handwerk«.

104] Theetiſch und Stühle in Mahagoni, entworfen von Richard Riemerſchmid, ausgeführt durch die »Vereinigten Werkſtätten für Kunſt im Handwerk« in München. Knüpfteppich nach dem Entwurf von P. Behrens daſelbſt. (Geſ. geſch.)

Ausdrucke brachte. »Er hätte,« wie *H. Wittmann* ſchrieb, »am Liebſten die ganze Vorſtadt Wieden in eine Rubensſtadt verwandelt, ganz Wien, ſoweit es maleriſch und ſtattlich anzuſehen, unter einen Rembrandthut gebracht«. Der Einfluſs dieſer Richtung erſtreckte ſich natürlich auch auf das deutſche Zimmer. Die Tapezierer, in deren Händen die Innendekoration lag, begannen im Sinne der italieniſchen Renaiſſance viel mit Vorhängen, Loggien, und anderen jenem Stile eigentümlichen Sondergebilden zu operieren, zur Dekoration zog man, je nach Maſsgabe der verfügbaren Mittel, Waffen aus aller Herren Länder, Curioſitäten aller Art, Palmwedel, und Vaſen mit Bouquets von getrocknetem Schilf, Grasriſpen und Pfauenfedern (Makart-Bouquets) herbei. Die Möbel wurden ihren alten Vorbildern nachgebildet, die dort reiche Ornamentierung der Billigkeit wegen oft durch minderwertige gepreſste Surrogate erſetzt. Dieſe Richtung hielt ſich nicht länger, als jene wirtſchaftlichen Verhältniſſe, deren Kind ſie war. Mit dem Zuſammen-

105] Kamin und Plafondverzierung in einem Zimmer des Herrn B. in Brüſſel, eingerichtet von dem belgiſchen Dekorationskünſtler Henry van de Velde.

106] Partie eines Speisezimmers. Im eigenen Hause »Bloemenwerf« in Uccle (Belgien) eingerichtet von Henry van de Velde.

krachen derselben fiel auch sie, um einer anderen Bewegung den Platz zu räumen, die schon lange sich zu regen begonnen, einer Bewegung, die anknüpfend an die deutsche Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts deren Formen- und Farbensprache zu neuem Leben bringen wollte. Auch diese Richtung brach sich von Wien aus Bahn und hier waren es besonders *Bruno Bucher, Jakob von Falke, Joseph Stork* und last not least der Direktor des Museums *R. von Eitelberger* selbst, die dieses Ziel mit ganz besonderer Fürsorge zu erreichen suchten, und die auch die Genugthuung erlebten, zu sehen, wie ihre Idee immer weitere Kreise sich eroberte, wie der Gedanke zum Durchbruch kam, eine deutsche Kunst neu zu beleben und als deutschen Ausdruck gegen die Menge französischer Werke auszuspielen, die in Oesterreich, namentlich aber in dem politischen Deutschland den Markt beinahe allein noch beherrschten. Man war eben in die Zeit gekommen, da sich im deutschen Michel doch auch ein wenig Selbstgefühl zu regen begann und da die herausfordernde Stellung des Nachbarn zur Rechten ihm nahelegte, sich doch auf seine eigenen Kräfte zu besinnen.

Und dann kam der Krieg, der herrliche Siegeszug der Deutschen und die Einnahme von Paris, die Begründung des deutschen Reiches, und alles Das trug in kurzer Zeit zu einer eminenten Kräftigung des deutschen Nationalbewusstseins bei. Der Deutsche war sich seiner Kraft und seiner Eigenart bewusst geworden,

107] Speisezimmer, im eigenen Hause eingerichtet von dem belgischen Dekorationskünstler Henry van de Velde.

in allen Gedankenkreisen jener Zeit tritt dieser Zug klar hervor und unter dem Zeichen des nationalen Zusammenschlusses lebt nicht nur die Politik, sondern auch das geistige und künstlerische Leben wieder auf. Professor *R. von Eitelberger* hat am 27. Oktober 1870, also inmitten des Dranges dieser gewaltigen Ereignisse im österreichischen Museum einen Vortrag gehalten, in dem er die Frage des Einflusses des deutsch-französischen Krieges auf die Kunstindustrie eingehend erörtert.

»Darüber« — sagt er dort mit Bezug auf die Zukunft — »darf man sich keiner Täuschung hingeben, dass die Stellung des deutschen Volkes in dem Weltkonzert eine ganz andere sein wird, als es früher der Fall war; das deutsche Volk wird sich nicht mehr mit dem Ruhme begnügen, ein »Volk von Denkern« genannt zu werden; es wird bemüht sein, die praktischen Konsequenzen von den in der militärischen Geschichte beispiellosen Erfolgen des deutschen Heeres zu

erzielen.« — Und mit Beziehung auf den Einflufs der Franzofen auf das Kunftgewerbe: »Wien hat grofse und erfolgreiche Anftrengungen gemacht, feine konftitutionelle Individualität, um mich fo auszudrücken, von der gedankenlofen Nachahmung franzöfifcher Vorbilder zu befreien und fich auf eigene Füfse zu ftellen. Das Oefterreichifche Mufeum war die erfte Anftalt nicht nur in Oefterreich, fondern auch in Deutfchland, welche diefes Ziel mit Bewufstfein verfolgte, das deutfche Volk aber wird erft durch die erfchütternden Ereigniffe der Gegenwart von dem Drucke der franzöfifchen Präponderanz auf kunftinduftriellem Gebiete befreit werden. Die Konfequenzen diefer hiftorifchen Thatfache werden fich unabwendbar vollziehen.«

Was Eitelberger hier als Folge diefes nationalen Sieges vorausverkündet, traf ein, und eine Ueberwindung der franzöfifchen Kunftinduftrie des Parifer Vorbildes durch eine deutfche Ausdrucksform fchlofs fich an die Einnahme von Paris durch die deutfchen Truppen — die fo für das Kunftgewerbe eine Art von fymbolifcher Bedeutung bekam.

Wer in dem Buche der Gefchichte auch Das zu lesen verfteht, was zwifchen den Zeilen ihres Berichtes gefchrieben fteht, der weifs auch, dafs es nicht der Sturz Napoleons gewefen, um den die deutfchen Truppen bei Sedan als Helden kämpften, fondern dafs fie ihr Alles einfetzten für die Dafeinsfrage ihrer Nation. Ein geeinigtes Deutfchland, ein deutfches Reich war durch den Sieg erftanden und der Deutfche hatte fich in Frankreich fein Selbftgefühl, die Freude an feiner Volksperfönlichkeit wieder erobert. Diefe neuerkannte gerechte Wertfchätzung deutfchen Wefens, verbunden mit der Siegesfreude, ergab einen mächtigen Zuflufs von Stimmung, die alles Das mit frohem Beifall aufnahm, was ihrer neu erweckten deutfchen Art am Nächften kam. In diefe Zeit also fällt der Auffchwung jener Stilrichtung, die anknüpfend an den deutfchen Geift der Renaiffance erftanden war und von deren Werden und Erftarken fchon die Wiener Welt-Ausftellung von 1873 beredtes Zeugnis gab. Man fühlte fich in einer Zeit, da fich das Bürgertum als die Macht und den Kern der Nation wieder erkannte, nun nahe verwandt mit jenen bürgerlichen Deutfchen, die zu Beginn der Reformation auf den Höhen eines nationalen Deutfchtums gewandelt. So trat man mit regem Intereffe an Alles heran, was jener Zeit zu eigen gewefen, fo wurden das deutfche Haus, die deutfche Frau, Familie, Tracht und Stadt zu einem neuen fittlichen Ideale, und nach diefem wandte fich faft das gefamte häusliche, geiftige und wiffenfchaftliche Leben. »Ein deutfcher Stil« begann alfo die Lofung zu werden, die

108] Zimmereinrichtung auf der Möbelausſtellung des Oeſterreichiſchen Muſeums für Kunſt und Induſtrie in Wien im Winter 1897 auf 98.
Hergeſtellt von Maler Heinrich Lefler, Bildhauer Hans Rathausky, Architekt Franz Schönthaler jun. und Architekt Joſeph Urban, ſämtlich in Wien.
Aus: »Kunſt und Handwerk«.

109] Schreibtifch von Hans E. von Berlepfch, im Befitz von Geheimrat Prof. Neiffer in Breslau.

in dem Kunftgewerbe immer zahlreichere Stimmen fand, und man hätte am Liebften die Schranken der drei Jahrhunderte hinweggeriffen — »um in die Hallen und Stuben der Vorfahren wieder einziehen« zu können, in das bürgerliche Wohnhaus und in den adeligen Herrenfitz des sechzehnten Jahrhunderts, in denen die deutfche Renaiffance fich zur fchönften Höhe entfaltet hatte.

Zunächft waren es die Kunfthiftoriker, die ihr reges Intereffe nun nach jener Blütezeit der deutfchen Kunft zurückwendeten, und manches Werk von unvergänglichem Werte verdanken wir diefer fchaffensfrohen Zeit. Es feien hier nur *Wilhelm Lübke's* »Gefchichte der deutfchen Renaiffance«, das Buch *A. Woltmann's* über »Holbein und feine Zeit«, *Thaufing's* »Dürer« und *R. von Eitelberger's* »Quellenfchriften für Kunftgefchichte und Kunfttechnik des Mittelalters und der Renaiffance« erwähnt. Befonderen Einflufs übte auch das gerade in diefem Zeitabfchnitte unter Auguft von Effenweins glücklicher Führung emporblühende »Germanifche Nationalmufeum« in Nürnberg auf die intimere Kenntnis diefes Stiles aus. Auch die Gefchichtsforfchung, die fchöne Litteratur und die Hiftorienmalerei holten ihre Stoffe nun mit befonderer Vorliebe aus diefer Zeitperiode und in den befonderen Eigentümlichkeiten der Mode — Namenswahl für die Kinder, Tracht u. f. w. — prägte fich die Vorliebe für das Mittelalter deutlich aus.

110] Zimmerinterieur mit Arbeiten von O. Eckmann in Berlin, H. Obriſt in München, Ch. Plumet in Paris, R. Riemerſchmid in München.
Aus einer Ausſtellung im Kaiſer Wilhelm-Muſeum in Krefeld.

111] Notenpult. Entwurf von R. Riemerſchmid zu München, Ausführung von den »Vereinigten Werkſtätten für Kunſt und Handwerk« daſelbſt. Geſtell aus Eichenholz, Beſchläge aus Schmiedeiſen, Pultblätter aus Meſſing ausgeſägt. (Geſ. geſch.)

In Deutſchland war es als Erſte die alte Kunſtſtadt München geweſen, die ſich unter der Führung einiger trefflicher, werkthätiger Meiſter eingehend und liebevoll mit der Pflege des Stiles befaſste, auf den das Oeſterreichiſche Muſeum und die Arbeiten der Wiener Kunſtgewerbeſchule zuerſt die allgemeine Aufmerkſamkeit der Fachkreiſe gelenkt hatten. Hier wurde beſonders die anläſslich des 25jährigen Beſtehens des Münchener Kunſtgewerbevereines veranſtaltete kunſtgewerbliche Ausſtellung von 1876 geradezu zu einem Markſtein in der Entwickelung des deutſchen Kunſtgewerbes. In einer beſonderen Abteilung der Ausſtellung »Unſerer Väter Werk« war da zum erſten Male der Verſuch einer Zuſammenſtellung ſolcher Kunſtwerke gemacht worden, die aus der Zeit der deutſchen Renaiſſance ſtammten und vorbildlich für ein neues Ziel der Kunſtgewerbe wirken ſollten. Dieſer Verſuch wurde allſeitig mit groſsem Beifalle aufgenommen, und namentlich die Aufmerkſamkeit der in Betracht kommenden Fachkreiſe wurde durch ihn dauernd gefeſſelt. Schon damals hatte *Bruno Bucher* in ſeinem an das Oeſterreichiſche Central-Comité erſtatteten Berichte über dieſe Ausſtellung ſchreiben können: »Bei den deutſchen Tiſchlern dominirt entſchiedener als in Oeſterreich der Zug zur deutſchen Renaiſſance«, und nun wandten Muſeen, Kunſtgewerbeſchulen und Gewerbevereine dem Kultus dieſes Stiles eine ganz beſondere Pflege zu und namentlich der Mün-

112] Interieur aus der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung des Jahres 1897, geſchaffen von dem Architekten Martin Dülſer in München.

113] Zinngefäſse von Karl Groſs, Bildhauer und Ciſeleur aus München. Aus »Kunſt und Handwerk«.

chener Kunſtgewerbeverein förderte mit Hilfe ſeiner Zeitſchrift und der von ihm begründeten Vereinsſchule ſein Studium in nachdrücklichſter Weiſe. Damals auch ſchrieb *Georg Hirth* in hoffnungsfroher Ueberzeugung, daſs nun der Weg zu einer neuen Höhe des Kunſtgewerbes gefunden ſei, als Empfehlung zu der genannten Zeitschrift:

»Schon der Umſtand, daſs unſer Verein ſein 25jähriges Streben und Ringen durch eine nationale Ausſtellung zu krönen unternahm, in welcher den Werken unſerer Väter der Ehrenplatz angewieſen war, noch mehr aber der glänzende Erfolg dieſer für die ganze deutſche Induſtrie geradezu epochemachenden Ausſtellung hat uns klar und deutlich die Wege gezeigt, auf denen es uns gelingen muſs, den alten Ruhm des deutſchen Kunſtgewerbes von Neuem zu gewinnen:

Es ist der Anschluss an die besten Schöpfungen unserer Altvordern! Da haben wir nicht nur das Vorbild und Muster in verschwenderischer Fülle, da ruht auch die phantasiebelebende Zauberkraft, die sich nicht künstlich erzeugen oder durch kalte Regeln ersetzen läst. Durch die Erkenntniss der Wahrheit, dass wir Grosses nur bei liebevollem und verständnissinnigen Studium der Alten leisten werden, haben wir einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan; und wenn vollends die Ueberzeugung Gemeingut wird, dass wir unser Heil in der deutschen Renaissance des 16. und 17. Jahrhundertes zu suchen haben, dann muss es uns ja gelingen, über den unförmigen Moloch der Stil- und Geschmacklosigkeit Herr zu werden.«

Ganz ebenso dachte und strebte auch eine Reihe anderer Männer, von denen hier *Franz*

114] Leuchter für elektrisches Licht, entworfen von Prof. Otto Eckmann in Berlin, ausgeführt von Jos. Zimmermann & Co. in München. (Ges. gesch.)

115] Keramifche Arbeiten von Prof. Max Läuger in Karlsruhe.

und *Rudolf Seitz*, *Heinrich Loffow*, *Lorenz Gedon* und *Gabriel Seidl* genannt feien. Und während diefe in der praktifchen Arbeit der Werkftätte fich emfig rührten, fchuf *Hirth* auf geiftigem Felde Werke zur Verfechtung und Erringung des gemeinfamen Zieles. So entftand der »Formenfchatz der Renaiffance«, der dem Publikum und dem Kunfthandwerker Sinn und Verftändnifs für jene nationale Kunft durch die Darftellung ihrer Meifterwerke erfchliefsen follte, das »Kulturgefchichtliche Bilderbuch« und »Das deutfche Zimmer der Renaiffance«.

Es war im Laufe der Bildung diefes neuen Renaiffancekultes — wie das auch fchon erwähnt wurde — die franzöfifche und franzöfelnde Arbeit im deutfchen Zimmer immer mehr zurückgedrängt worden und an ihre Stelle fetzte fich ein Hausrat von fefterer, charaktervollerer Formenbildung. Eine kräftige, maffive und jedenfalls deutfche Ausdrucksweife für das Gebrauchsftück, ähnlich jener, die das Zeitalter der Renaiffance gefunden, fchob fich mit ficherer, wenn auch ein wenig fchwerblütiger Langsamkeit an den Platz, den bisher das fremdländifche

116] Eichene Truhe mit ſchmiedeeiſernen Beſchlägen, von Bildhauer Hermann Obriſt in München.
Die Truhe wurde ausgeführt von J. Zugſchwert, die Beſchläge in der Werkſtätte von Reinhold Kirſch, beide in München.

117] Töpfereien von Theodor Schmuz-Baudiss in München.
Dieſelben ſind unter Anwendung dunkel- und hellfarbigen Thones in Verbindung mit Schab- und Gravierarbeit, ſowie mit farbigen Glaſuren dekoriert. Aus »Kunſt und Handwerk«.

Erzeugnis inne gehabt. Das deutſche Nuſsbaum- und Eichenholz trat an Stelle des von einem früheren Geſchlechte ſo hoch geſchätzten fremdländiſchen Mahagoni. Aber dem Ganzen fehlte die Einheit der Auffaſſung, es fehlte ebenſo wie innerhalb der einzelnen Stücke, ſo auch im ganzen Zimmer das Künſtleriſche, der Geiſt, der es vermag, ein Zimmer, das mit Möbeln und Kleingeräte vollgeſtellt iſt, zu einem behaglichen, wohnlichen Heim zu geſtalten, wie ſich denn überhaupt die bewuſste Erkenntnis für Stil, Einheitlichkeit und Kunſt im Hauſe doch erſt in ſehr beſcheidenen Grenzen hielt. Und hier ſetzte Hirth's »Deutſches Zimmer der Renaiſſance«, mit ſeinen »Anregungen zur häuslichen Kunſtpflege«, — wie der Untertitel lautete, — glücklich auch mit praktiſchem Erfolge ein. In ihm wurde wieder der Raum, das Zimmer in zuſammenfaſſender Weiſe als Einheit behandelt, die ſtiliſtiſch einheitliche, künſtleriſch reine Durchbildung desſelben gelehrt, und durch ſeinen Einfluss der Gedanke und das Verſtändnis häuslicher Kunſtpflege in weite Kreiſe getragen.

Gehen wir nun durch das deutſche Zimmer, wie es unter dem Einfluſſe aller dieſer auf die Wiederbelebung der deutſchen Renaiſſance zielenden Beſtrebungen ſich bildete, und beſuchen dabei zuerſt das Heim des kunſtverſtändigen und wohlhabenden Mannes, ſo finden wir, daſs dieſes den Forderungen, welche ſeine Zeit ſtellt, ſehr nahe kommt. Wir treten in ein Eſszimmer und durchſchreiten

118] Schmiedeeiſerner Beſchlag einer Truhe von Hermann Obriſt (abgebildet No. 116). Nach deſſen Modell ausgeführt von Schloſſer Lautenſchläger in der Werkſtätte des Hofkunſtſchloſſers R. Kirsch in München.

119 und 120] Eichene Stühle mit Lederbezug, von Maler Bernhard Pankok in München.
Ausgeführt von den »Vereinigten Werkſtätten für Kunſt im Handwerk« daſelbſt. (Geſ. geſch.)

dann das Arbeitszimmer des Hausherrn und das Schlafgemach. Was uns zunächſt auffällt, iſt ein warmer, dämmernder Ton, der über allen den Gemächern liegt. Unwillkürlich blicken wir nach den oben in flachem Bogen abſchlieſsenden Fenſtern und bemerken die Butzenſcheiben, in welche vielleicht noch irgend ein kleines Glasbildchen mit Landsknechten gefügt iſt, und erkennen ihre heimliche, den Innenraum von der Auſsenwelt abſondernde Wirkung. Ein Blumengitter mit blühenden Topfpflanzen iſt dort angebracht. Dunkle Vorhänge von echtem altem Stoffe oder einem gut die Art alter Vorhänge nachbildenden Gewebe fallen über die Pfoſten der Fenſterrahmen, deren Verſchalung aus mattem, tiefbraunem Nuſsbaumholze iſt. Dieſe findet ihre Fortſetzung in einer mannshohen Holztäfelung der Wände, die, in einem etwas lichteren Holztone gehalten, rings um das Zimmer läuft und an ihrem Ende mit einem ſchmalen, mit allerlei altem Geräte beſtellten Borde verſehen iſt. Der Raum zwiſchen dieſer Holzverkleidung und der Zimmerdecke iſt weiſs getüncht oder mit primitiven Malereien ungezwungen geſchmückt. Die Thüren gleichen in der Farbe jenem ein wenig dunkleren

121] Bücherschrank, entworfen von August Endell in München. Holzarbeit von Wenzel Till,
Beschläge von R. Kirsch daselbst ausgeführt.

Holze, welches die Fensterverschalung zeigt, bauen sich, bei den Angeln und am Schlosse reich mit eisernen Beschlägen nach Vorbildern der Renaissance geschmückt, in einer architektonischen Fassung portalartig hoch über die Täfelung der Wände hinauf und schliefsen ab mit einem Borde, auf welchem alte Steinkrüge, Gläser, Zinnteller, Zinnhumpen und ein paar Schweinslederbände stehen. Von hier geht der Blick zur Decke, die gleichfalls eine Holzverschalung des Plafonds darstellt, kassettiert, in einzelne symmetrische Felder geteilt ist. In der Mitte der Decke bemerken wir den für Gas- oder Petroleumbeleuchtung eingerichteten Kronleuchter aus Gelbgufs. Das Kugelmotiv, welches gerade bei diesem Geräte in der Renaissance so gerne — zum Beispiel in den Werken Anton Palamedes' — zu Grunde gelegt wurde, ist auch hier benutzt worden. Die Möbel, welche die Formen der Renaissance gleichfalls nachzubilden suchen — der Tisch mit den Kreuzfüfsen, die schweren, reich geschnitzten Sessel —, sind aus gebohntem harten Holze, und dieses giebt somit durch Täfelung, Decke und Hausrat den Grundton an, auf den sich das Kolorit der ganzen übrigen Einrichtung des Zimmers stimmt. Weifse, oder besser ein ganz kleinwenig gegilbte Tischläufer aus Leinen mit einer Stickerei in Kreuzstich von blauer und roter Wolle sind über die Tische gebreitet. Ein Handtuchweibchen hängt an der Wand und hält das lange, gleichfalls bestickte Paradehandtuch; auch ein vergriffener bunter Kalender ist an die Wand geheftet. — Der farbige, breitspurige Kachelofen hat seinen schmalen, engbrüstigen Vorgänger, der sich die weifse Farbe und die eckigen Linien aus der Zeit des Klassicismus so lange erhalten hatte, nun doch wieder aus dem Felde geschlagen und verdrängt. Teppiche, meist orientalischer Provenienz, bedecken den Fufsboden. In der weifs oder gelblich getünchten Fläche der Wand hängt ein Spiegel in kostbar geschliffenem Glasrahmen; da sind ferner Fayencen, Geweihe, alte Waffen aller Art, und um das Beste zuletzt zu nennen, Bilder. Und hier zeigt sich wieder deutlich das Zusammengehen aller Künste innerhalb ihrer Zeit in den grofsen und allgemeinen Zügen. Gleichwie das ganze Kolorit dieser Innendekoration sich aus gebrochenen, gedämpften, warmen Tönen zusammensetzt, aus matten Farben, die alles Licht verschlucken, gleichwie seine ganze Stimmung eine dämmerige ist und in dunklen Noten und Schatten sich bewegt, so kommt auch in der Schwesterkunst derselben, in der Malerei, ein gleiches Bestreben zum Ausdrucke. Man wandte sich ab von der strengen Zeichnung, welche die Farben hart nebeneinander gesetzt hatte, man begann der Wirkung von Licht und Schatten auch auf dem Bilde wieder mehr Recht zu geben und malte im

122] Silberſchränkchen aus Maſerholz, entworfen von Heinrich Pöſſenbacher jun., ausgeführt in der Hofmöbelfabrik von A. Pöſſenbacher, München.

Halbdunkel diskreter Ateliers, »die Stimmung« als das letzte Ziel verfolgend. Man ſuchte auch den Holländern Mancherlei abzuſehen und den alten italieniſchen Meiſtern. Jedenfalls aber ſchwelgte man in dem im Anſchluſſe hieran zum ſtarren Dogma gewordenen nuſsbraunen Ateliertone, der ſo warme und ſo intime Wirkung hat und unter dem ſich alle anderen Farben vereinigten und ſtimmten. —

Schon in den bisher durchwandelten Räumen ſahen wir Manches, dagegen die Hygiene mit Recht Einſpruch erheben möchte, ſo die ſchlechte, für den Schreibtiſch ungünſtige Beleuchtung, wie ſie die kleinen Butzenſcheibenfenſter veranlaſsten,

ſo die vielen Staubwinkel in den reichlichen Hohlkanten und Schnitzereien der Verſchalung und des Gerätes. Noch ungünſtiger erſcheint in geſundheitlicher Hinſicht das Schlafzimmer mit dem Himmelbette und der gleichfalls ungenügenden Ventilation und Lichtverſorgung.

Wie wir uns in den neuen Renaiſſancezimmern dann näher umſehen, fallen uns einige ſeltſame Möbel auf, Gebilde, für die der nachgeahmte Stil kein Vorbild hatte und die man nun im Sinne jenes Stiles ergänzte, ſo gut das eben ging. Es iſt der gleiche Zug, wie wir ihn ſchon bei Beſprechung der antikiſierenden Beſtrebungen des Empire und bei den Verſuchen in klaſſiſche Form zu prägen, was kein klaſſiſches Vorbild hatte, bemerken konnten, und der auch ſtets dort auftreten wird, wo eine neue Kultur ſich einer alten Formenſprache zu bedienen ſucht. Gleich wie, wenn wir etwa heute den Verſuch machten, unſer alltägliches Geſpräch in lateiniſcher Sprache zu führen, dies niemals in einem einwandfreien reinen Latein würde geſchehen können, weil wir für zahlloſe Dinge, von welchen der Lateiner keine Kenntnis und für die er daher auch keinen Ausdruck hatte, abgeleitete Worte oder umſchreibende Phraſen würden bilden müſſen, ſo wird eine ſolche neue Kultur für ihren Gebrauch auch niemals mit den Vorbildern ausreichen können, die ihr ein verfloſſener Stil hinterließs. Da aber ein toter Stil ſogut wie eine tote Sprache das Reſultat einer Reihe von einſt lebendigen Einflüſſen iſt, das nachträglichen Zubauten nicht zugänglich iſt, ſo tragen ſolche Verſuche von vorneherein nicht die Möglichkeit in ſich, wirklich Stilgerechtes zu ſchaffen. Ein ſolcher wunder Punkt war für die Renaiſſance der letzten ſiebziger und der achtziger Jahre das Sopha. Der Deutſche des ſechzehnten Jahrhundertes beſaſs — ſo bedauerlich dieſe Thatſache im Intereſſe jenes Deutſchen vielleicht auch iſt — kein Sopha. Er hatte eine feſte maſſive Bank, die oft zugleich als Truhe diente, an der Wand ſtand und auf der meiſt ein flaches Lederkiſſen lag. Und da dieſer Deutſche ſelbſt infolge einer Reihe von Fügungen in der Mehrzahl von den Fällen, da wir uns bequem nach hinten lehnen, in einer Ausfallſtellung nach vorne ſaſs — alſo etwa die Ellenbogen auf den Tiſch geſtemmt und den Kopf in die Hände gelegt — ſo vermiſste er die Polſterung der Rückwand nicht. Las der Deutſche in ſeinen mächtigen Folianten und Quartanten, in ſeiner Bibel, in Hans Sebald Beham's Chronica, beſah er die kunſtvollen Holzſchnitte in Michel Wohlgemuth's »Schatzbehalter oder ſchrein der waren reichtümer des heils« oder in ſonſt einem der herrlichen Bilderwerke, wie jene Zeit ſo viele geſchaffen, ſo lag das ſchwere groſse Buch vor ihm auf dem

123] Wohnliches Zimmer, eingerichtet von den Architekten Helbig und Haiger in München. Ausgeführt in der Hofmöbelfabrik von A. Pöffenbacher daselbst. Aus der Münchener Glaspalast-Ausstellung 1898.

Tifche und er lehnte fich vor, über das Buch. Ueber den Tifch vorgebeugt, entzifferte er das grofse Schreiben, das er von dem Handelsfreunde aus Venedig erhalten, und wenn fich der Kreis der Männer beim Trunke um den Tifch zufammenfand, dann trat diefelbe centripetale Wirkung in Kraft, die auch heute noch Lehnfeffel um einen Stammtifch, Sophas in einer Trinkftube entbehrlich macht. Mufsten unfere Ahnen alfo, um das Auge dem fchweren Buche zu nähern, ihren Oberkörper zu diefem nach vorne beugen, fo geftattet uns das meift geringe Gewicht und der kleine Umfang, den das neuere Buch erlangte, beinahe immer, dasfelbe mühelos in der Hand zu halten und fo dem Auge entfprechend näher zu führen. Damit ergibt fich von felbft der Drang, fich bequem nach rückwärts zu lehnen, und mit diefem Drange das Bedürfnis nach einer Polfterung der Wand. Auch ift, um bei demfelben Beifpiele zu bleiben, das Lefen feit jenen Tagen der werdenden Reformation eine viel weiter verbreitete und beffer ausgebildete Kenntnis geworden, es erfordert den Grad der Aufmerkfamkeit nicht mehr von dem Lefer, den es damals bedingte und läfst so andere Bedürfniffe nebenher noch zu Worte kommen, die damals nicht empfunden wurden, — unter Anderem eben das Bedürfnis nach einem angenehmen, auf die Dauer nicht ermüdenden Sitz. So etwa entftand, wenn wir an einem Beifpiele verfolgen, was fich an zahlreichen Fällen zeigen liefse, nach und nach die mit einer gepolfterten Rücklehne verfehene Bank, das Sopha.

In dem Beftreben nun, diefes Gefchöpf einer neueren Zeit den alten Stilformen jener Periode ein- und anzupaffen, erfchuf man die feltfamften Gebilde, als deren Ausgangsformen die härteren Linien des Geftühles der Renaiffance gelten können. Am beften kam das Möbel noch dort weg, wo man fich damit begnügte, feiner Grundform, der Bank, an ihren Enden je eine Armfchiene und eine mit Leder- oder nicht zu vollen Stoffkiffen gepolfterte Rückwand zu geben. Schon diefe diskreten Verfuche find unfelig; der fchrecklichste der Schrecken aber ift jenes »Kameeltafchenfopha«, das eine orientalifche Weichheit der Polfterung mit mehr oder weniger Renaiffancegrundform in der Holzarchitektur, mit erfchrecklichen Säulen und noch viel furchtbarerem figürlichem Ornamente verbindet und deffen Rückwand man auf ihrer Höhe mit einem Borde verfah, um dahinauf — auf ein mobiles Sitzmöbel — dann »altdeutfches« Kleingeräte zu ftellen!

Aber auch andere Stücke des Hausrates, die in der Renaiffance kein Vorbild hatten, kamen nun nachträglich noch in deren abgelegte Kleider. Ich nenne

124] Wohnliches Zimmer mit Anklängen an Biedermeierſtimmung. Entworfen von den Architekten Helbig und Haiger (die Gaskaminverkleidung von Profeſſor Paul Höcker) in München. Ausgeführt von A. Pöſſenbacher daſelbſt. Aus der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898.

125] Teil einer Stickerei
Für die »Vereinigten Werkftätten
für Kunft im Handwerk« entworfen
von Frl. Elifab. Erber. (Gef. gefch.)

nur das Klavier, befonders das Piano, die Nähmafchine und den Rauchtifch. Sie alle machten die Maskerade mit, um unter die teils echten, reftaurierten alten Stücke, teils imitierten Renaiffancearbeiten, welche das Haus des wohlhabenden Bürgers fchmückten, ftilgerecht fich einzufügen, denn ein Fügen und Preffen unter die Form und Linie des vorbildlichen Stiles war nachgerade allgemein geworden, nicht weniger, wie zur Zeit des antikifierenden Empires.

Gänzlich verändert fich der Charakter des modernen »Renaiffance-Zimmers«, wenn wir aus dem Kreise der Wohlhabenheit herunterfteigen und etwa das neue Heim eines jungen Ehepaares aus dem Beamtenftande betreten, das fich gleichfalls »Renaiffancemöbel« bei dem Möbelhändler eingekauft hat und den Tapezierer unter Zugrundelegung eines befcheidenen Budgets mit der Dekoration der Fenfter, Thüren u. s. w. im gleichen Stile beauftragt. Was hier vonvornherein wegfällt, ift zunächft die Täfelung der Wände und der Decke. Thüren, Fenfter und Oefen behalten die zufällig vorhandenen Formen, und handelt es fich nicht um ein neueres Haus, deffen Bauherr der Renaiffancemode Rechnung trug, fo hat der ganze Raum mit der Eigenart des echten' deutfchen Renaiffancezimmers nur äufserft dürftige Berührungspunkte aufzuweifen. Die Räume felbft find klein und nicht reichlich, die Zimmer eng, das Vorhaus auf das Mafs des Allernötigften befchränkt; dennoch zieht man in diefe Wohnung ein, denn der Zins ift hier nicht allzu teuer, und er darf auch nicht allzu theuer fein. Die Einteilung der Wohnung hat man rafch getroffen. Das fchöne Zimmer nach vorne heraus wird der Salon, der entartete Sprößling des Prunkzimmers unferer Ahnen,

126] Teil einer Wandbespannung. Entworfen von Hermann Obrist in München.
Auf grauem, geripptem Seidenstoff in Plattstichstickerei mit braunen, goldgelben und grünen Seidenfäden ausgeführt von Bertha Ruchet in München.

das in Norddeutſchland »zur guten Stube«, bei uns zu dieſem überflüſſigen Salon degenerierte. Er nimmt trotz ſeines entſchieden geringeren praktiſchen und häuslichen Wertes die Vorzugsſtellung vor dem Wohnzimmer ein, und in ihm wird das Beſte des Hausrates zum Prunke aufgeſtellt.

127] Spiegel von Bernhard Pankok in München. Aus »Kunſt und Handwerk«.

Das zweite Zimmer neben dem Salon wird das Wohnzimmer, und der kleine Raum nach hinten wird als Schlafzimmer eingerichtet. Vom hygieniſchen Standpunkte iſt dieſe typiſche Einteilung der kleinen Wohnung zu verwerfen, denn die Hygiene verlangt den beſten, luftigſten Raum für das Schlafgemach. — In dieſe Räume alſo bringt nun der Möbelhändler ſeine Ware und hier zeigt der Tapezierer ſeine Kunſt. Auch hier ſteht ein Tiſch mit Kreuzfüſsen, und auch hier hängt ein Lüſterweibchen, wenn auch nur eines von moderner Arbeit, an der Decke, und ein Bild in gleichem Stile — vielleicht ein Oeldruck nach einem von Robert Beyſchlag's Liebespaaren in Renaiſſancetracht — an der Wand. Aber wie anders ſehen dieſe Möbel und Zierſtücke hier aus! Da iſt nichts mehr von der edlen Zierfreudigkeit, von der kunſtvollen Durchbildung, die das einzelne Stück im ſechzehnten Jahrhunderte erfahren und die wir noch an den koſtbaren echten Stücken und auch an einzelnen beſonders liebevoll gefertigten Nachbildungen in der Wohnung des Reichen bewundern konnten.

Hier hat der Möbelhändler, der Kaufmann für das geringe Geld die gleichwertige Ware gegeben, denn zu einem Warenverkaufe war hier das warme, perſönliche Verhältnis geſunken, das früher zwiſchen Käufer und Kunſthandwerker beſtanden. Kalt und mehr im ängſtlichen Feilſchen um den Preis, als im Drange wirklich Schönes zu erſtehen, wickelte ſich das Geſchäft nun ab, es war nicht mehr der ſachverſtändige Beirat der Künſtler und Kenner, der zu dem Käufer ſprach, es war der Kaufmann, der das Stück nicht ſelbſt geſchaffen, und der daher

128] Rofen und Eulen. Fufsteppich, entworfen von Profeffor Otto Eckmann in Berlin, ausgeführt von der Krefelder Teppichfabrik.

auch kein Herz für dasfelbe hatte — und der es kaufte, war nur zu oft der kunftfremde Modemenfch, der feine Wohnung im »Renaiffanceftil« einrichten wollte, weil man das ja jetzt allgemein fo hatte. So fand das kühle Verhältnis, in welchem diefe Werke ohne die intime Liebe des Künftlers, nicht als Gefchöpfe eines menfchlichen Geiftes und menfchlicher Kraft, fondern als Kinder der Mafchine gefchaffen worden waren, nun feine Fortfetzung in dem Verhalten des Händlers und des neuen Käufers, die alle Nichts fühlten von jener fürforglichen

Neigung, die das künſtleriſch gebildete Stück der Renaiſſance von ſeinem glücklichen Beſitzer ſtets genoſs. Die Ware alſo, die man nun erſtanden hatte, war im Sinne der herrſchenden Mode zugerichtet, die Formen der deutſchen Renaiſſance kehrten in einer ſchablonenhaften Verwäſſerung wieder — von Kunſt war nichts mehr an ihr geblieben. Statt ſchlechthin die künſtleriſche Vollendung in den Vordergrund zu ſtellen, hatte der entwerfende Fabrikzeichner vielmehr die Leiſtungsfähigkeit der Maſchine zunächſt berückſichtigt, jener Maſchine, die um dieſe Zeit im höchſten Aufſchwunge war, die für billigen Preis die Maſſenproduktion ſolcher Gebilde bewerkſtelligen konnte und damit in den Konkurrenzkampf mit der von perſönlicher Kraft durchbildeten Handarbeit trat. Dieſe aber, die ja doch erſt wieder im Werden, in der Bildung begriffen war, hielt einer ſolchen Hochflut billiger Waren nicht ſtand, zumal ja in dem kaufenden Publikum das künſtleriſche Gefühl zu unſicher war, als daſs es in den meiſten Fällen der Verſuchung hätte widerſtehen können, der äuſserlich prunkvollen Talmikunſt der Maſchine vor einfachen, aber künſtleriſch gediegenen Handarbeiten den Vorzug zu geben.

So drehte denn die Maſchine luſtig ihre Kugeln und Säulen weiter, ſie kerbte weiter ihre Muſcheln, ſchnitt Klötze, Würfel und Plättchen und preſste aus Holzmaſſe den zum Glücke ſpärlichen figuralen Schmuck. Sie preſste ferner Lederſurrogat, Glas und Papier, die billigen Imitationen des Lederſchnittes, der Lederkerbung, der Butzenſcheiben — Diaphanien — und Römer. Und ſo wurde dem Kunſthandwerke durch die Fabrik, durch die mit falſchem Materiale und nach der Schablone arbeitende Maſchine das groſse Feld des Mittelſtandes als Abſatzgebiet entzogen, das Kunſthandwerk wurde wieder auf den einſeitigen Standpunkt gedrängt, der es zwang, allein für den Begüterten zu ſchaffen. Und auf dieſe Weiſe wuchs, was sich in den Kreiſen der Verſtändigen als eine künſtleriſche Ueberzeugung gebildet hatte, verzerrt und entſtellt durch die Maſchine, hinüber in die breite Menge des Volkes und vor allem der bürgerlichen Kreiſe, — als eine Mode. Hier eroberte es ſich immer mehr Gebiet, immer weiter von seinem Ausgangsideale ſich entfernend, je tiefer es in die Reihen der »kleinen Leute« drang, ſo daſs ſchlieſslich die Frucht jener Richtung, welche ausgezogen war, die deutſche Renaiſſance zu ſäen, in ihrem weitaus überwiegenden Teile zu einem ganz anderen Dinge ſich geſtaltete.

Neben dieſem einen Faktor waren es zahlreiche andere, welche eine Wiedererweckung des deutſchen Renaiſſanceſtiles im Sinne des »Wiedereinziehens in die

Hallen und Stuben der Vorfahren« von vornherein unmöglich machten. Um den ſich an dieſe Worte zunächst knüpfenden Grund zuerſt zu nehmen: Wo waren »die Hallen und Stuben der Vorfahren« geblieben? Hatte der Bürger früher ſein Haus beſeſſen, das ſich als Familienſitz vom Ahnen auf den Enkel vererbte, ſein liebes, ihm ſeit den Kindestagen vertrautes Heim, in deſſen weiten Räumen die kunſtvoll gebildeten Stücke mit ihm alterten, ſo war mit dem Anwachſen und der Ausbreitung der Städte an deſſen Stelle längſt das Miethaus getreten, die Zinswohnung, wie ſie ja nun der weitaus überwiegende Teil der deutſchen Bürger innehat, alſo ein Heim mit oft recht beſchränkten Räumen, ein Heim, das infolge des Umſtandes, daſs ſein Bewohner nie weiſs, ob er es lange noch bewohnen werde, jene intime Beziehung nicht aufkommen läſst. Schmückte der Bürger der Renaiſſance ſein eigenes Haus durch Täfelung der Wand und reichen Deckenſchmuck, dann that er das für ſich und die Seinen, denn er wuſste, daſs hier nach ihm die Stätte ſeiner Kinder wird. Wer aus dem Mittelſtande wagt es heute, die Zinswohnung reich zu dekorieren? Man »ſteckt nicht ſo viel hinein« mehr in die Wohnung, die eine Station in unſerem Leben geworden, nicht aber wie einſt das Ziel geblieben iſt. Mit

129] Wandteppich von Otto Eckmann, ausgeführt in der Schule für Kunſtweberei zu Scherrebek (Schleswig-Holſtein).

dem Charakter der Mietwohnung ist der Vorgang des Umzuges von einer Wohnung in die andere eng verknüpft. Ein folcher Umzug, der übrigens heute die grofse, tiefe Wichtigkeit längft verloren hat, die man ihm früher beilegte, da man ein gutes Stück von feinem Herzen im alten angeftammten Heime liefs, fetzt auch ein Mobiliar voraus, das ambulante Eigenfchaften befitzt, und folche kommen den Riefenfchränken, den maffiv aufgebauten und fchweren Möbeln der deutfchen Renaiffance gewifs nicht zu. Ebenfo ift ein Mifsverhältnis vorhanden zwifchen diefen gewaltigen Formen der Renaiffancemöbel — es ift hier immer noch von Originalftücken die Rede oder von Originalimitationen folcher — und den Räumen felbft, in denen fie heute meift untergebracht werden müfsten. Hier muss jeder Quadratmeter mit teurem Gelde vergütet werden, hier befchränkt fchon der Bauherr die Gröfse der Zimmer fo fehr als möglich, um dafür dem praktifchen Bedürfniffe nach möglichft vielen »Piecen« mehr gerecht werden zu können. Durch diese Reduzierung der räumlichen Ausdehnung der Zimmer ergiebt fich aufser dem praktifchen ein rein äfthetifcher Grund gegen die Einftellung der grofsen Stücke, wie fie die deutfche Renaiffance gebildet; ein Grund, der vom künftlerifchen Standpunkte tief in die Wage fällt. Hatte ein folches Stück im weiten Raume und, bei entfprechender Entfernung des Befchauers, als Gefamterfcheinung einheitlich gewirkt, fo ift im kleinen Raume durch den geringen Abftand zwifchen Befchauer und Objekt die Möglichkeit genommen, eine folche Einheitswirkung zu erzielen. Das Gefichtsfeld ift nicht mehr imftande, den ganzen Gegenftand auf einmal zu umfchliefsen, es wird fich vielmehr deffen Bild aus einer mehr oder weniger langen Reihe von einzelnen, aufeinanderfolgenden Eindrücken zufammenfetzen, fomit feine Wirkung verfehlen. Ebenso macht fich die unverhältnismäfsige Gröfse der Stücke in den kleinen Räumen in praktischer Hinsicht als Nachteil fühlbar, und hierauf führt auch die Sitte zurück, die Schränke — früher das Heiligtum und der gröfste Stolz der deutfchen Hausfrau und die Zierde des Wohnraumes — in die Vorzimmer zu verbannen. Und damit find wir bei der deutfchen Hausfrau angelangt, deren fo von Grund aus veränderte Stellung zwifchen damals und heute ein Spiegelbild der Umwälzungen gibt, die in kultureller Hinficht über uns ergangen, und deren Einflufs fich auch mit Hinblick auf die Anforderungen geltend macht, welche diefe Hausfrau an das Mobiliar der Wohnung damals ftellen mufste und heute nicht mehr ftellen kann. Bleiben wir bei den Riefenfchränken der deutfchen Renaiffance: fie bargen ebenfo wie die breiten, fchweren Truhen die

130] Hafer im Winde. Seidenftickerei für einen Wandfchirm, entworfen von Hermann Obrift in München.

131] Entwurf zu einer Superporte von Bernhard Wenig in Berchtesgaden. Aus »Kunſt und Handwerk«.

Leinenvorräte, welche die Hausfrau und das weibliche Geſinde ſelbſt geſponnen, gewebt und gebleicht — Vorräte, ausreichend oft für Kind und Kindeskind. Sie bargen das Brot, das man im Hauſe ſelbſt gebacken, die Früchte, die man für den Winter ſelbſt getrocknet, die Lichter, die man ſelbſt gezogen, die groſsen ſchweren Bücher, die man damals ſchuf und all die beſonderen Stücke, die man unberührt von dem, was wir Mode nennen, von Ahnen übernommen und an Kind und Enkel vererbte. — Betrachten wir nun den breiten Eichentiſch mit ſeiner mächtigen Platte und den ſtämmigen, gekreuzten Beinen. Hier ſaſsen neben dem Herren des Hauſes, der Hausfrau und den meiſt ſehr zahlreichen Kindern auch die Geſellen mit am Tiſche, die Geſellen, die mit dem Meiſter werkeifrig und ſchaffensfroh bei der Arbeit waren und munter auch an der Tafel. Die Hausfrau von heute ſpinnt und webt kein Linnen mehr, ſie kauft es fertig in der eben nötigen Menge, ſie produziert im Hauſe überhaupt nur mehr gar wenig; die Induſtrie vermag es, die Produkte billiger und vielfach beſſer herzuſtellen als die Hausfrau ſelbſt. So hat ſie die Vorratskammer, den Vorratsſchrank im Hauſe überflüſſig gemacht und in den Laden des Händlers verlegt. Und auch an Stelle des Geſellen, für den die Hausfrau ſorgte und der am Tiſche des Hauſes aſs, iſt der Arbeiter getreten, der bares Geld erhält für ſeinen Unterhalt. So ſehen wir aus einer Reihe von Beſonderheiten, die damals Geltung hatten und heute längſt verſchwunden ſind, auch die Form und Gröſse des damaligen Mobiliars ſich bilden, und wir lernen zugleich erkennen, daſs mit dem Fallen dieſer Beſonderheiten auch diese Geſtaltung des Mobiliars ihre Berechtigung verlor und daſs eine Reihe von anderen, der neuen Zeit eigenen Bedingungen nach neuen, ihnen angemeſſenen Formen rief.

Dieſem Rufe wurde, ſoweit er ſich aus praktiſchen Geſichtspunkten erhob, die ſeitens der Groſsinduſtrie betriebene Möbelfabrikation bei aller ihrer künſt-

132] Partie aus einem vom Architekten Martin Dülfer eingerichteten Zimmer der Münchener Glaspalast-Ausstellung 1898. Der gemalte Fries unterhalb der Decke ist von Bernhard Pankok, die Malerei der Fensterleibung von Elisabeth Erber.

133] Entwurf zu einer Superporte, von Bernhard Wenig in Berchtesgaden. Aus »Kunſt und Handwerk«.

leriſchen Unzulänglichkeit eher gerecht, als das Kunſthandwerk, das neben den Fällen, in welchen das alte Stück blos Anregung gab, an der Hand muſtergiltiger Originalſtücke auch Kopien von jenen ſchuf und ſo auch die für das neue Stück nicht mehr berechtigte Form auf die moderne Arbeit übertrug.

Neben allen den Gründen, welche gegen die Möglichkeit einer Wiederaufnahme des Stiles der deutſchen Renaiſſance in dem von dieſer Periode angeſtrebten Sinne angeführt wurden, iſt es aber vor Allem ein tief in der Weſenheit deſſen, was wir Stil nennen, wurzelnder Umſtand, der eine ſolche Wiederaufnahme eines verfloſſenen Stiles von einer neuen Zeit in künſtleriſchem Charakter oder als freie Aeuſserung überhaupt ausſchlieſst.

An mancher Stelle dieſes Buches wurde bereits der Verſuch gemacht, zu zeigen, wie ſich als Folge beſtimmter, nur einer Zeit und ihren Zeitgenoſſen eigener Bedingniſſe der Stil eben dieſer Periode bildet. Was auch immer eine Zeit, was auch immer eine Nation in einer Zeit ſchaffen mag, es wird in dieſem weiteren geſchichtlichen Sinne in gewisser Hinsicht ſtilvoll ſein; — nicht vielleicht ſtilvoll aus der Perſpective der aeſthetiſchen und künſtleriſchen Kritik, aber ſtilvoll, inſoweit wir ſo auch nennen können, was immer der künſtleriſche Niederſchlag aus dem unverfälschten Empfinden eines Zeitabſchnittes iſt. Wenn alſo die Romantik ſich bemühte, die Formenwelt der Gotik ſich wieder zu eigen zu machen und wenn ſie damit, wie wir heute ſchon erkennen, nicht wieder jene ächte Gotik, ſondern den Stil Erwin Steinbach's geſehen mit den Augen von 1830 erreichte, ſo wurde damit eine Ausdrucksform geſchaffen, welche kein Kunſtverſtändiger als ein Kind der Gotik, ſondern Jeder als einen Spröſsling der Zeit von 1830 erkennen wird, als einen Niederſchlag des Empfindens der deutſchen Romantik — welche wieder dem gotiſchen Bauſtile ſo viele Sympathie entgegenbrachte. Was dieſes Beiſpiel lehren ſoll, ſei noch in kurzen Worten geſagt:

134] Partie aus einem vom Architekten Martin Dülfer eingerichteten Zimmer der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898. Sopha und Stuhl entworfen von Bernhard Pankok, Knüpfteppich von Peter Behrens.

Der Charakter keines Volkes vermag ſich in der von ihm geſchaffenen Nachbildung eines vergangenen oder fremden Stiles ſelbſt ſo ſehr zu verleugnen, daſs jener nicht im überwiegenden Maſse gegenüber dem des vorbildlich behandelten Stiles in dem geſchaffenen Werke zum Ausdrucke käme. Noch mehr — der durch ſeine Zeit bedingte Charakter wird den Grundton geben, dem ſich die nachgebildeten Formen anſchmiegen werden, als etwas Charakteriſtiſches, nicht aber als das Ausſchlaggebende, denn die Zugehörigkeit zu ſeiner Zeit liegt in der tiefſten Weſenheit des künſtleriſchen Werkes. Der Effekt eines nachgebildeten Stiles ohne dieſe zeitlich kennzeichnende Eigenart iſt nicht mehr den Werken künſtleriſcher Intention, ſondern nur den Werken der Fälſchung zu eigen, alſo Gebilden, die nicht im idealen Drange mit allen Mitteln ihrer Zeit das Schöne nachzubilden entſtanden ſind, ſondern in der Abſicht zu täuſchen, als Reſultate ſorgfältig überlegender und berechnender, ſklaviſcher Nachahmung.

Behalten wir dieſe Wahrheiten im Auge und wenden wir ſie auf jene Richtungen an, welche die deutſche Renaiſſance neu zu beleben ſuchten, ſo finden wir bei genauerem Zuſehen auch hier jetzt ſchon ihre Beſtätigung. Ich ſage »jetzt ſchon«, und will damit das Unvermögen des Zeitgenoſſen, beziehungsweiſe des dieſer Epoche noch ſehr nahe Stehenden andeuten, Das in ſeiner Geſamtheit klar ſchon zu erkennen, was unſere Kunſthandwerker als Eigenes ihrer Zeit in jene Werke trugen, die ſie nach ihrer Meinung im Sinne einer alten Kunſt, eines verfloſſenen Stiles geſchaffen. Er ſieht mit dem, der jene als neue Werke ſchuf, mehr oder weniger durch eine Brille, dasſelbe Licht beleuchtet ihm den vorbildlich behandelten Stil und ſo kommt es, daſs erſt jener Kritiker, welcher die nötige Diſtanz von der kritiſch zu behandelnden Zeit gewonnen, der den hiſtoriſchen Standpunkt für ſie gefunden, ihr auch ganz gerecht zu werden vermag durch die Unterſcheidung Deſſen, was ihr Ureigentum, von Dem, was jener Zeit als Ideal erſchien. Und ſchon der Umſtand, daſs der nachgebildete Stil als Ideal der neuen Zeit erſcheint, ſchlieſst eine aus einem ganz anderen Geſichtswinkel erfolgende Betrachtung und damit eine andere Auffaſſung jenes älteren Stiles in ſich, als ſie urſprünglich in ihm lag. Denn hierdurch wird Dem, was damals die Bedeutung einer vielleicht naiven, abſoluten Schönheit in ſich trug, eine objektive, an dem Geiſtesleben unſerer neuen Zeit meſſende Schönheitshöhe gegeben, es wird ein in unſerer ſpäteren Zeit beruhender Komplex von Empfindungen, der von dem Schöpfer deſſelben nicht beabsichtigt war, auf das vorbildliche Werk übertragen. Das wird vielleicht klarer, wenn wir's an einem

135] Gemalte Thürumrahmung nach einem Entwurf von Bernhard Wenig in Berchtesgaden.
Aus »Kunſt und Handwerk.«

beſtimmten Beiſpiele, — eben an der deutſchen Renaiſſance, — erläutern: Für uns verbindet ſich bei dem Gedanken an ein ideales Zimmer aus der Zeit der deutſchen Renaiſſance ein Komplex von ernſten, gemütlichen und kerndeutſchen Empfindungen. Wir denken uns den Raum von einer ſtrengen, biederen Ehrwürdigkeit und eine ganze Reihe von geſchichtlichen Eindrücken aus jener Zeit,

die wir empfangen von Perſönlichkeiten aus ihr, deren Bild in uns lebendig iſt, ſpielt in dieſen Empfindungskomplex mit hinein. Dieſe geſchichtlichen Eindrücke aber, ebenſo wie die Perſönlichkeiten ſind in gewiſſem Sinne tendenziös, — ſie ſind Ideale unſerer Zeit. Von allem Dem wuſste die damalige Epoche ſelbſt nichts. Wohl kamen in ihren Werken diejenigen Eigenſchaften zum Ausdrucke, welche uns heute als Ideal erſcheinen, aber ſie gaben ſich naiv, wie etwas Selbſtverſtändliches und gemengt mit den beigeordneten Ausdrücken für hundert andere in der Zeit und in deren Vorgeſchichte liegende Bedingniſſe, die von gleichem oder ähnlichem Einfluſſe waren, von uns heute aber nicht in gleichem Maaſse bewertet werden.

Aus all dem Geſagten mag zur Genüge hervorgehen, dass mit der verſuchten Wiederaufnahme der deutſchen Renaiſſance ein Vorgang eingeleitet wurde, der ähnlich wie der im Anfange des Jahrhunderts unternommene Verſuch, die Antike neu zu beleben, wohl eine neue eigenartige Bildung, wenn auch nicht das Reſultat nach ſich zog, welches man von ihm urſprünglich erwarten zu können glaubte.

Werfen wir, da wir uns von einem Zeitabſchnitte und einer Bildungsperiode im deutſchen Kunſtgewerbe trennen, die für die Ausgeſtaltung des deutſchen Zimmers von ſo groſser Bedeutung waren, noch einmal einen Blick auf dieſe zurück und ſuchen wir uns darüber klar zu werden, wieſo es kam, daſs all die eifrigen Beſtrebungen, welche ſich mit ihnen verküpften, das nicht zeitigten, was ihnen als erkämpfenswertes Ziel erſchien, — einen künſtleriſch ſelbſtändigen, die Eigenart des deutſchen Volkes in deutſche Formen prägenden Stil.

Da tritt uns wieder die Frage entgegen, auf die wir ſchon in dem einleitenden Kapitel geſtoſsen: Was iſt Stil?

»Stil entſteht«, — ſagt Goethe, — »wenn die Nachahmung der Natur dahin gelangt, die Eigenſchaften der Dinge genau zu kennen, die Reihe der Geſtalten überſieht und die charakteriſtiſchen Formen nebeneinander zu ſtellen und nachzuahmen weiſs.« Und an anderer Stelle: »Stil ruht auf den tiefſten Grundfeſten der Erkenntnis, auf dem Weſen der Dinge, inſofern es uns erlaubt iſt, es in ſichtbaren und greifbaren Geſtalten zu erkennen.« Hier finden wir alſo als Vorausſetzung zum Stile, die »Nachahmung der Natur«, die »Erkenntnis des Weſens der Dinge« genannt. Ueber ſie geht der Weg zu jener Höhe, auf der ſich der Stil als Ausdruck ſubjektiver Erkenntnis zu bilden vermag. —

Iſt denn das Kunſtgewerbe und mit ihm das deutſche Zimmer der »retro-

136] Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler Karl Ule in München.
Die Zeichnung ist lediglich durch Bleieinfassungen hergestellt.

spektiven Periode« diesen Weg gegangen? Nein. — Es hat sich, verleitet von der Liebe und Sympathie zu gegebenen Formen, die selber nicht Naturformen, sondern schon abgeleitete Stilformen früherer Zeitabschnitte waren, in jenes ihm fremd gewordene Weltmeer der direkten Naturanschauung nie hinausgewagt, es ist ein Küstenfahren geblieben an den Ufern vorhandener Stile. Das grosse Land des neuen Stiles blieb also unentdeckt.

137] Teil einer Stickerei. Nach dem Entwurf von Frl. Elisabeth Erber in München ausgeführt von den »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk« daselbst. (Ges. gesch.)

Schon mit der Nachbildung von mustergültigen Stücken, wie sie seit der Begründung des South-Kensington-Museums als eine der wichtigsten Lehrformen an allen kunstgewerblichen Bildungsanstalten verübt wurde, war diese Richtung eingeschlagen worden. Man pflegte an den Schulen das Studium der abgeleiteten Formen, verflossener Kunstleistungen und pflegte nur zu wenig die Lehre des in jenen vergangenen Zeiten lebendigen Kunstgeistes, aus dem heraus die nun vorbildlich behandelten Werke geschaffen worden waren; noch weniger das Studium der Naturformen, aus denen sie sich in ihrem Stile leiteten. So wurde die Nachbildung der Musterstücke durch die Schüler nicht mit dem Verständnis jener Bedingnisse, welche diese Formenbildungen bewirkten, sondern meist als ein mehr oder weniger mechanischer, handwerklicher Vorgang geübt, und aus den Schülern wurden Kunsthandwerker, die wohl auf Grund ihrer nachbildenden Schulung und Praxis eine Reihe von Formenelementen früherer Stile beherrschten, die wohl auch technisch schöne und hervorragende Arbeiten zu leisten vermochten, deren künstlerisches Bildungsvermögen jedoch über die Grenze der ihnen durch direkte Anschauung bekannten Formen nicht hinausging.

138] Glasfenſter, entworfen von Maler Bruno Paul, ausgeführt von Glasmaler Karl Ule, Beide in München.

Dieſer Weg hat unſer Kunſthandwerk alſo infolge der ſo grundverſchiedenen und alle erdenklichen Bearbeitungsmethoden und Materiale umfaſſenden Anforderungen, die im Wechſel der Mode an dasſelbe herantraten, wohl zu einer techniſchen Vielſeitigkeit und Höhe geleitet, wie wir eine ſolche in Deutſchland früher nie beſeſſen, aber er hat dasſelbe um keinen Schritt jenem Ziele näher gebracht, das erreicht werden muſste: — der ſelbſtändigen künſtleriſchen und zeitgemäſsen Ausdrucksform des deutſchen Volkes. Die Erkenntnis dafür, daſs bei der weiteren

Verfolgung dieſes Pfades auch nur ein weiteres Abkommen von dem erſehnten Ziele der Erfolg ſein könne, hat ſich denn auch in den Kreiſen, in welchen in Deutſchland die Pflege des Kunſthandwerkes in beſonderer Weiſe liegt, immer mehr durchgerungen. Man hatte ſchlieſslich das Gefühl, daſs es niemals möglich werden könne, einen künſtleriſchen Begriff lebensfähig aus dem älteren Erbteil heraus zu geſtalten, das keine organiſchen Beziehungen mehr zu unſerem Leben hatte, daſs es mit jener nachbildenden Schule ein Ende nehmen müſſe, wenn das Kunſtgewerbe Schritt halten ſollte mit dem ſieghaften Aufſchwunge, den ſeine Schweſterkunſt die Malerei genommen, nachdem ſie ſich erſt aus den beengenden, ihre freie Entfaltung hindernden Feſſeln einer zum Formalismus geſunkenen Tradition befreit. Und wie einſt in der freien Kunſt, ſo drang auch nun in der Zierkunſt der Ruf nach einer Rückkehr zur Natur immer vernehmbarer aus den Reihen der Künſtler.

DER EINFLUSS JAPANS
UND DIE RÜCKKEHR ZUR NATUR

In der Malerei hatte sich aus jener Rückkehr zur Natur, wie ſie die unermüdlichen Wahrheitsapoſtel Manet und Monet, teilweiſe unter dem Einfluſs japaniſcher Kunſt, als ein neues Evangelium verkündet hatten, auf Grund einer neuen, dort gefundenen Naturerkenntnis auch eine neue, jugendfriſche Kunſt gebildet. In gleicher Weiſe führt ſich in der dekorativen Kunſt der neue Stil, wie wir ihn jetzt machtvoll um uns erſprieſsen ſehen, auf eben jene direkte Naturanſchauung zurück, die uns durch den Einfluſs japaniſcher Vorbilder zuerſt vermittelt wurde. Nicht mehr die Antike war es diesmal, aus der die Anregung zu neuen Formen kam, denn nicht mehr in humaniſtiſchen Ideenkreiſen und im Rückwärtsſchauen nach einer ſchönen, hohen, aber nun allzufernen Blüte klaſſiſcher Kunſt ſuchte die neue Zeit und der neue Deutſche ſein Ideal. Deutſchland war unter des herrlichen Bismarck kraftvoller Leitung aus einer Vereinigung der deutſchen Bundesſtaaten zu einem machtvollen Reiche geworden, deſſen Angehörige das Bewuſstſein erlangten, daſs Deutſchlands Stellung mit den Erfolgen von 1870 nicht abgeſchloſſen ſei, daſs eine Entwickelung des Deutſchtumes vielmehr nicht nur auf dem Boden des Kontinentes, ſondern auch weit über See errungen werden müſſe. Aus dieſer Erweiterung des deutſchen Geſichtskreiſes aber erwuchs die mächtig

vorwärts dringende koloniale Bewegung der achtziger Jahre und es ist vielleicht mehr wie ein Zufall, wenn wir sehen, wie um dieselbe Zeit die Anregung, aus der die neue Weltmacht Deutschland ihren neuen Stil empfangen und sich bilden sollte, auch weit von drüben über See herüber kam — aus der lebendigen und blühenden Kultur des japanischen Inselreiches.

Schon zu Beginn der achtziger Jahre bekam man in der freien Kunst das Schlagwort »Japonismus«, das den Weg über London und Paris zu uns gekommen war, auch auf den deutschen Ausstellungen immer öfter zu hören und man bezeichnete damit zunächst die charakteristische Kunst der Japaner selbst, für die sich ein immer regeres Interesse namentlich in Künstlerkreisen geltend machte, dann aber auch die Ausdrucksweise jener aus der Schule des Naturalismus abzweigenden Künstler, die im Versuche gleiche Klarheit mit gleicher Beschränkung der Mittel zu verbinden, im Suchen nach Vereinfachung der Linien und Formen sich auch der Formensprache der Japaner scheinbar näherten. Mit dieser ersten näheren Berührung deutscher und japanischer Kunst wurde diese auch dem allgemeinen Interesse schon bedeutend näher gebracht. Man begann auch in den weiteren Kreisen der Künstler an sie heranzutreten, an Stelle neugierigen Belächelns trat aufmerksame Betrachtung ihrer Werke und damit verbreitete sich die Erkenntnis ihrer eigenartigen Schönheit. — Damals gab *Justus Brinckmann,* der hochverdiente Leiter des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, sein schönes Werk über »Kunst und Handwerk in Japan« heraus und veröffentlichte *S. Bing* in einem Sammelwerke, das er »Japanischer Formenschatz« nannte, seine reiche und kostbare Sammlung meist altjapanischer Kunstwerke. Wenn sich auch der Kreis, welcher diesem Werke warmes Interesse entgegenbrachte, beinahe nur auf die Ateliers der Künstler und auf eine Reihe von Liebhabern und Sammlern beschränkte, so hat es doch jedenfalls in diesen Schichten zur Vertiefung der Kenntnis japanischer Kunst, und was mehr ist, jener Prinzipien der direkten Naturanschauung, auf welche sich diese baut, wesentlich beigetragen. In dem deutschen Zimmer aber kam der Japanismus wohl auch, jedoch nicht in höherem Grade als wieder im Sinne einer Mode zum Ausdrucke; man nahm hier, wo man sich in der Hauptsache ja eben erst für die ernste und ein wenig feierliche Schwere der deutschen Renaissance entschieden hatte und deren Charakter als den zeitgemäßen Stil annehmen zu sollen glaubte, die Ausdrucksweise der Japaner und deren spielerisch und zufällig erscheinende künstlerische Art zunächst nicht als volle Kunst. Man lächelte über die oft groteske Formengebung, man bewunderte

139] Reich verzierte japanifche Vase aus gebranntem Thon mit farbenprächtiger blauer und fmaragdgrüner Emaillirung
Die Darftellungen in den Feldern in Gold gezeichnet.
Das Original 90 cm hoch, im Befitze des Herrn Prof. Franz Stuck in München.

wohl auch die Leichtigkeit der Kompofition oder die Frifche des Kolorits, aber man hatte noch nicht das Verftändnis für das Wefentliche der japanifchen Kunft, für das fo unendlich liebevolle Eingehen auf die Natur und für ihre eminente Fähigkeit, den Extrakt der Naturerfahrung in einem charakteriftifchen Stile niederzulegen.

Ganz im Sinne diefer einfeitigen Auffaffung Deffen, was an Kunft aus dem japanifchen Infelreiche zu uns nach Deutfchland herüber kam, wurde auch Das, was fich davon nicht in die Mufeen der verftändigen Sammler, fondern in das deutfche Bürgerhaus ergofs, hier als Kuriofum aufgenommen und in jene Reihe von Antiquitäten u. f. w. aus allen Stilen geftellt, die ihren angeftammten Platz auf den Borden der Wandtäfelung und über der Thüre, vor Allem aber auf den Rücklehnen der altdeutfchen Sophas hatte. Was alfo in das deutfche Zimmer gelangte, war faft durchweg minderwertige Arbeit, war Maffenprodukt und Schleuderware, wie fie nun auch in Japan gerade in Folge der regeren europäifchen Nachfrage nach folchen billigen Stücken hergeftellt wurde.

Nicht alfo diefer direkte, in der Einführung des japanifchen Originalftückes in das deutfche Zimmer zum Ausdrucke kommende Einflufs Japans auf die deutfche Dekoration ift es, dem eine befondere Wichtigkeit zuzufchreiben wäre, nicht in der billigen Dekorationsftellung, welche fich japanifche Fächer und Schirme, Porzellane, Rohr- und Lackarbeiten als Modepfleglinge erworben, ift der Schwerpunkt des japanifchen Einfluffes zu finden. Derfelbe ruht vielmehr in den Folgen, welche fich an die Erkenntnis knüpften, dafs hier ein Volk im Zurückgreifen auf die Naturformen und in der volkstümlichen Auffaffung derfelben fich zu einem eigenen zeitgemäfsen und lebenskräftigen Stile durchgerungen hatte.

Mit diefer Erkenntnis war auch der deutfchen dekorativen Kunft der Weg gewiefen, den fie zur Erreichung eines gleichen Zieles gehen mufste.

Es wurde fchon erwähnt, dafs es andere Nationen gewefen waren, denen fich die Schätze japanifcher Kunft früher als Deutfchland erfchloffen und in denen fich der japanifche Einflufs in der Kunft daher auch fchon früher in feinem erfrifchenden und verjüngenden Erfolge bemerkbar machte. Hierher gehört neben Frankreich in allererfter Linie England, das vermöge feiner kolonialen Ausdehnung, feines eminenten Handelsverkehres gerade mit Oftafien auch weitaus früher Fühlung mit der japanifchen Kunft erlangte.

Die Reorganifation in England hatte fich in ihrem Stile im Gegenfatze zu der Art, wie man in Deutfchland hauptsächlich die Renaiffance wieder auf-

140] Japanische Stoffmuster.

genommen, im Wefentlichen an die Eigenart der Gotik angefchloffen, und trieb fo, je nach dem wechfelnden Grade der Verquickung neuer Formenelemente mit diefer und der Anleihen bei anderen Stilarten — Tudor- und Elifabethftil, — mehr oder weniger in dem Fahrwaffer des Archaïsmus. Auch hier wurde alfo erft mit dem Einfluffe der Japaner, der in den Werken *Beardsley's* zum erften Male in perfönlicher Auffaffung zu Tage trat, die Herrfchaft des reinen Archaïsmus erfchüttert, und im Laufe der weiteren Entwickelung jener neue »englifche Stil« herausgebildet, deffen Charakteriftik eine Verfchmelzung der neuen, direkt von der Natur geleiteten Formen mit der gefchichtlich übernommenen Ausdrucksweife der Engländer bedeutet und damit auch eine Grundeigenfchaft diefer Nation zum Ausdruck bringt: ihre eminente Fähigkeit, neue Einflüffe in hohem Grade aufzunehmen, ohne ihren gefchichtlichen Charakter aufzugeben.

Auch diese Priorität in der Verwertung des neuen japanifchen Einfluffes, die fo, bedingt durch hauptfächlich wirtfchaftliche Beziehungen, England gegenüber Deutfchland voraus hatte, ift von Einflufs auf den Werdegang der Umgeftaltung der dekorativen Kunft in Deutfchland geworden, wenngleich diefer gern überfchätzte Einflufs fich auf einzelne fcharf umfchriebene Gebiete befchränkte, von denen mit Hinblick auf das Zimmer wohl nur die Tapete, das Stoffmufter, namentlich der Fenftervorhänge und in fchon weit geringerem Mafse einzelne Möbelftücke zu nennen wären. Bei der in Deutfchland an mancher Stelle leider noch fo fchwunghaft betriebenen Fremdtümelei, die fich jetzt fchon redliche Mühe giebt, alles was neu ift in der deutfchen dekorativen Kunft, ohne tiefere Kritik in oberflächlichfter Weife als »englifch« zu bezeichnen, — blos weil einige englifche Importen früher bei uns auftauchten, als unfere neue deutfche Zierkunft, — ift wahrhaftig aller Grund vorhanden, gegen eine folche unrichtige und den Kredit deutfcher Arbeit fchädigende Auffaffung entfchieden Stellung zu nehmen.

Hatte alfo einerfeits England durch eine Art Verfchmelzung des neu Gewonnenen mit

O E

O. Eckmann (Berlin).

141] Teil einer Stickerei, entworfen von Elisabeth Erber in München, ausgeführt von den »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk« daselbst. Die Kürbisblüthe bildete die naturalistische Grundlage. (Ges. gesch.)

Dem, was es besessen, seiner Formensprache neue Kraft zugeführt, so wurde der japanische Einfluss für Deutschland nicht nur Anlass zu einer absoluten Rückkehr zur Natur, sondern auch zu einem fundamentalen Neubau seiner Stilformen auf Grund der so wiedergewonnenen Naturkenntnis. — Man war in Deutschland über die einfache Verwertung japanischer Motive verhältnismäsig sehr rasch hinausgekommen und das tiefere Studium japanischer Kunst hatte auch hier zu einem eingehenden Studium der Naturformen geführt. Namentlich die Pflanzen- und Tierwelt wurde wieder vorbildlich in ihrer originalen Gestaltung, sie wurde entkleidet jener conventionellen Linien, die sie im Laufe der Jahrhunderte seit jener letzten grossen Renaissance angenommen, und die um sie erstarrt waren, gleich einem erhärteten, jede Entwickelung hemmenden Mantel. Man gewann nun innerhalb der so erkannten Naturformen wieder den Blick für das, was Motiv und Anregung ist in der Natur und daran schloss sich die Fähigkeit, aus natürlichen Motiven im Sinne deutscher Eigenart stilisierte Formen zu erlösen.

Als einer der Ersten, welche auf diesem Gebiete thätig waren, ist Professor *Meurer* zu nennen, der mit einem ausgezeichneten, wenngleich durch seinen lehrhaften Zweck stark beengten Werke, seinen »Pflanzenbildern« und auch als Lehrer für die neue Auffassung natürlicher Motive unter Hinweis auf ihre stilistische Entwicklungsfähigkeit eintrat. Auch die Hamburger Professoren *Justus Brinckmann* und *Alfred Lichtwark,* unsere modernen Kunstzeitschriften, der »Pan«, die »Jugend« und deren Künstler trugen lebhaft dazu bei, die neue, im besten Sinne naturalistische Pflanzen- und Tierornamentik ihren Weg in das Publikum finden zu lassen, wo sie als ein aus der Freiheit der Natur kommendes Zeichen bald auch in den nur zu städtisch — allzustädtischen Mietwohnungen frohe Aufnahme fand. Besonders sei auch noch hier der fruchtbaren Thätigkeit eines Mannes gedacht, der

gleichermaſsen als Künſtler wie als Lehrer ſich um die gedeihliche Entwickelung dieſer Richtung bedeutende Verdienſte erworben hat, — es iſt *Anton Seder.* Ich hatte ſchon Gelegenheit, an anderer Stelle über die fruchtbare Wirkſamkeit des Mannes zu ſprechen, und glaube, daſs es mir geſtattet iſt, wenn ich hier wiederhole, was ich ſchon einmal über ihn ſchrieb: Anton Seder hat als ſchaffender Künſtler ſeinen Ruhm begründet durch ſeine Arbeit: »Die Pflanze in Kunſt und Kunſtgewerbe«, einem Bilderwerke, darin er eine Darſtellung der ſchönſten und formenreichſten Pflanzen in Natur und Stil gegeben, die für die praktiſche Verwertung des naturaliſtiſchen Pflanzenornamentes im Kunſtgewerbe von gröſster Bedeutung iſt, zumal Seder es vermied, alte Motive zu wiederholen oder zu variieren, ſondern neue Formen glücklich abzuleiten und zur Geltung zu bringen wuſste. Auch ſeine zweite im Erſcheinen begriffene Schöpfung »Das Tier in der dekorativen Kunſt,« verſpricht ein ganz hervorragendes Werk zu werden. Es war ein glücklicher, aus dem Samen des Naturalismus ſproſſender und vielleicht durch *Böcklin's* Vorgang in der freien Kunſt befruchteter Gedanke, den Tierformen ſowohl der realen, wie der Fabelwelt, die ja in ſo vielen Epochen und Kulturen gerade im Ornamente eine ſo groſse Rolle ſpielen, auch den Weg in das neue deutſche Kunſtgewerbe wiederzugewinnen. Sie bilden, wie uns das ja auch heute noch die Kunſt der

Hans Chriſtianſen (Paris).

Japaner zeigt, ein in unendlicher Abwechselung schier grenzenloses Reich, in dem Schätze von dekorativer Anregung und eine ungemessene Formenfülle der künstlerischen Verwertung harren. Seder, dieser mit reicher und harmonischer Phantasie begabte Künstler, hat sich auch als Lehrer und Leiter der Strafsburger Kunstgewerbeschule, in einer Zeit, in der gerade die Lehrthätigkeit an den kunstgewerblichen Bildungsanstalten leider noch sehr in den Fesseln einer archaïsierenden Tradition stak, als unermüdlicher und zielbewufster Reformator bedeutende Verdienste erworben.

Im Gegensatze zu der bisher im kunstgewerblichen Unterrichte gebräuchlichen Anschauung, der Schüler müsse erst die ausgebildeten Formen der verschiedenen verflossenen Stile in ihrer Eigenart kennen gelernt haben, er müsse also erst die aus Naturerkenntnis dem jeweiligen Charakter eines heute unzeitgemäfsen Zeitideals entsprechenden Ableitungsformen erfafst haben, ehe er selber daran denken dürfe, für seine eigene Zeit das Treffende in Form und Linie zu suchen, — legte Seder seinem Unterrichte, ganz dem Geiste japanischer Kunst folgend, das direkte Studium der Natur zu Grunde. So führte er seine Schüler in das Studium abgeschlossener Stile dann erst ein, wenn ihre selbsterworbene Naturerfahrung sie davor bewahrte, in diesen Stilen Anderes zu sehen, als das, was sie sind, — künstlerische Ausdrücke verflossener Tage und Zustände, die niemals

Hans Christiansen (Paris).

G. E. Dodge.

zu zeitgemäfsen Werken unferes heutigen Empfindens werden können. Aber auch die Art, wie Seder das Naturftudium mit feinen Schülern übte, ift gänzlich neu für unfere Verhältniffe, hat aber ihre glänzende Rechtfertigung bereits durch die Refultate gefunden, die Seders Schule erzielte und die gelegentlich der Ausftellungen allgemeine Bewunderung erregten. Hier ift es nicht das verknöchernde Abzeichnen der von natürlichen Gebilden genommenen Gypsmodelle und nicht das Kopieren des in die Kunftfchule gebrachten Zweiges, Blumenkelches oder Blattes, das man bisher als das non plus ultra naturaliftifcher Lehre bezeichnete, hier ift es der lebendige Geift des Gebildes, den der Lehrer den Schüler weift, jenes Charakteriftikum in der Art, wie fich der Kelch im Luft- und Lichterfpiele der Natur bewegt, eben jenes Etwas, das ihm den Stempel der Eigenart giebt mehr noch wie feine äufsere Form, — das feine Seele ift.

P. F. Krell hat feiner Zeit (in den »Münchner Neueften Nachrichten«) ein Bild von der Art entworfen, wie Seder an feiner Schule lehrt. Es möge hier folgen, um die fchöne zukunftsreiche Eigenart des Lehrers und feiner Lehrthätigkeit zu zeigen.

— — »Da ift ein prächtiger Garten vor der Schule angelegt worden mit Bäumen, Gebüfchen und einem herrlichen Flor dekorativer Blumen und Kräuter. Hier fitzen die Schüler und malen bei Sonnenlicht und bei bedecktem Himmel. Vorgefchrittene gehen mit ihren Lehrern hinaus in die Umgebungen der Stadt und fuchen fich dekorative Szenerien, um fie abzumalen. Auch innerhalb der Stadt werden einzelne kleine Profpekte unter diefem Gefichtspunkte, d. h. als dekorative Effektftücke aufgenommen. Es ift aber nur bei den einfacheren Objekten und nur in den erften Stadien ein blofses Nachbilden, was da betrieben wird, dann kommt fchon der erfte Schritt zur fpeziellen Verwendung, das Arrangieren. Der Schüler wird genötigt, die Zweige, Sträufse, Kränze u. f. w. in beftimmte

Bernhard Pankok (München).

Felder hineinzupaſſen. Die Sträuſse, Kränze, Gewinde und Blumenſtäbe läſst ſich die Schule jedoch nicht vom Gärtner kommen, die Schüler binden ſie ſelbſt. — Die Schule hat ſich ſodann ein Aquarium zugelegt, das den Schülern Gelegenheit giebt, Tag für Tag das Leben der Fiſche, der Krebſe und Molche zu beobachten. (Wer denkt hier nicht an die Art des Unterrichtes der japaniſchen Meiſter aus der Schule des Hokuſai, — an Kiôſai, Iſai und deren Gruppen? d. V.). Auſser-dem ſtehen zur Verfügung präparierte intereſſante Meertiere, ausgeſtopfte Vögel mit buntem Gefieder, wundervolle Schmetterlinge, Muſcheln u. ſ. w. — Was ſodann das Studium der menſchlichen Formen in der Straſsburger Schule betrifft, ſo wird nach Kopfmodellen und nach dem Akt gearbeitet. Seder hat das Wagnis unter-nommen, natürlich nicht ohne Anfechtung, die älteren Schüler weibliche Akte malen und modellieren zu laſſen, und mit Recht. Die reizvollen Formen des weib-lichen Körpers gehören zu den notwendigſten Requiſiten der dekorativen Kunſt.«

Mit der Kunſtſchule iſt eine Werkſtätte verbunden. Hier muſs ſich ſchlieſslich praktiſch bewähren, was aus der Hand des Schülers als Entwurf her-vorgegangen.

Wir haben bisher den Einfluſs der Japaner und der durch ſie herbeige-führten direkten Naturanſchauung nur inſoweit beſprochen, als er auf die Bildung eines neuen Stiles in — ich möchte ſagen — kunſtpſychologiſcher Hinſicht von Bedeutung wurde, und es erübrigt, ſeine Einwirkung auf ein anderes, für die Um-bildung der geſamten dekorativen Kunſt und mit ihr des deutſchen Zimmers nicht minder wichtiges Gebiet zu betrachten. Es iſt die Stellung der neuen de-korativen Kunſt zum Volke zu erörtern und es iſt deren Entwicklung aus einer Verſchiebung des Verhältniſſes zwiſchen Kunſt und Induſtrie zu zeigen. Hier ergiebt ſich die Notwendigkeit zunächſt einen kleinen Exkurs in die Vorgeſchichte dieſes Verhältniſſes einzufügen.

Es wurde im Verlaure der Schilderung jener Wege, welche das deutſche Kunſtgewerbe in unſerem Jahrhunderte und in einem auf dieſes wirkenden Zeitabſchnitte genommen, gezeigt, wie in der Kunſt durch einen Bruch mit der Tradition, den ſchon der dreiſsigjährige Krieg veranlaſst hatte, eine Trennung zwiſchen freier und angewandter Kunſt erfolgt war. Die ſo zwiſchen zwei urſprünglich und von Alters her in eine Hand vereinigten Gebieten eingeriſſene Kluft war dann noch vertieft worden durch den Einfluſs der franzöſiſchen realen und der deutſchen Geiſtesrevolution, durch einen ſozialen Tiefſtand des deutſchen Volkes und ſchlieſslich durch den die Kunſt vollſtändig beiſeite ſchiebenden Eintritt der Maſchine in das Kunſtgewerbe. Es wurde weiter dargelegt, wie zur Wiederbelebung künſtleriſcher Intereſſen im Gewerbe Reforminſtitute ins Leben traten, welche ſich das Ziel ſetzten, durch Wiedererweckung der Freude an alten vollkommenen Vorbildern und durch Nachbildung derſelben hauptſächlich in einer der Maſchine zugänglichen Technik den Samen der Kunſt in die Induſtrie zu tragen. Schlieſslich wurde gezeigt, wie neben dieſer Kunſtinduſtrie der Maſchine das handwerklich durchbildete, gleichfalls im Sinne der jeweiligen Mode archaïſierende Stück gar kümmerlich nur gedieh, und wie man mit all dieſen Beſtrebungen zum Schluſse bei der groſsen Erkenntnis landete: daſs ſich aus der auch noch ſo vollkommenen Induſtrie, aus der Technik, welche jede Beziehung zu der weit vorangeeilten Kunſt verloren hatte, eine neue dekorative Kunſt nicht wieder erobern laſſe, daſs dieſe vielmehr auf dieſem Boden, vermöge ihrer tiefſten Weſenheit als Induſtrie, ihr höchſtes Ziel in einer dekorativen Induſtrie erreicht hätte.

Aber nicht das Kunſtgewerbe allein war es, das an den Folgen der entſtandenen Trennung zwiſchen Kunſt und Handwerk ſchwer darniederlag, auch die freie Kunſt hatte darunter und vielleicht nicht viel weniger als jene zu leiden. In ihr war ſchon weit früher als im Reiche ihrer dekorativen Schweſter ein neuer Geiſt mit neuen friſchen Kräften geboren worden, und erfüllt von einer jungen, ſehnſüchtigen Frühlingskraft, war ſie ihren Idealen nachgejagt, ſorglos

G. E. Dodge.

hinter ſich laſſend, was ihr nicht folgen konnte. Endlich hielt ſie inne in ihrem Laufe und blickte hinter ſich. Da fand ſie, daſs die Menſchen, die in der Arbeit des praktiſchen Lebens ſich mühten und plagten, weit hinter ihr zurückgeblieben waren, daſs das deutſche Volk, verwirrt durch all die Vielheit fremder Stile, die auf dasſelbe nun in raſcher Folge eingedrungen waren, gefeſſelt durch archaïſierende Formen, die es als ſeine tägliche Umgebung ſah, als Charaktergebilde ſeiner ihm naheſtehenden Induſtrie fortwährend vor Augen hatte, dem neuen Schönheitsideale in der Malerei nicht hatte folgen können. Immer weniger verſtanden und beachtet von dem Volke, dadurch in immer loſerem Kontakte mit dieſem, hatte ſich der freie Künſtler auch mit dem Inhalte ſeines Darſtellungskreiſes immer mehr von Dem entfernt, was dem Volke in erſter Linie naheſteht, was es auch ohne Kommentar mitfühlen, mitempfinden kann, von dem Thatſächlichen, ſinnlich Schönen, das ihm in der Natur entgegentritt. Raſch wie die neue Erkenntnis gekommen, war auch der Bruch mit der Tradition in der freien Kunſt vor ſich gegangen, und keine Schule des Ueberganges führte das Volk anknüpfend an das Bisherige in die Weſenheit der neuen Licht- und Formenauffaſſung ein. Der freie unverſtandene Künſtler verzichtete zunächſt darauf, »die Menge zu veredeln,« er zog ſich zurück auf einen kleinen philoſophiſchen Olymp, und trieb in demſelben Fahrwaſſer, in dem die Litteratur eine zeitlang ſich ſelbſt genügt hatte, — er malte Gedanken und Probleme, oder er experimentierte mit der Farbe, skizzierte Impreſſionen, die für die »Menge« — oder ſagen wir nun beſſer wieder für das deutſche Volk — erſt recht unverſtändlich waren und es in ſeiner Zurückhaltung nur noch beſtärkten.

Es fehlte in den weiteren Kreiſen des Volkes — und dieſe umſchlieſsen die Gewerbetreibenden, die techniſchen Arbeiter, die Kaufleute, den Wehrſtand und die Beamten, — nicht nur das Verſtändnis für dieſe Kunſt ſelbſt, ſondern es fehlten für ſie auch die rechten Mittel, dieſes Verſtändnis zu erlangen. Meiſt fehlte die Zeit und das Geld, welche nötig ſind, um durch Beſuch von Muſeen,

Fritz Erler (München).

durch Lektüre und Betrachtungen von Kunſtwerken früherer Zeitabſchnitte oder mehr vermittelnder Stellung ſich das Verſtändnis für das Werk der neuen freien Kunſt zu bilden. Die Kunſt hatte nichts für das Volk übrig, — das Volk nichts für die Künſtler. Es behing ſeine Wände mit ſchlechten Oeldrucken, die es, wenn möglich, zugleich mit den Möbeln bei dem Möbelhändler kaufte, und an denen meiſt der Rahmen der wichtigere, wertvollere Teil war, es befriedigte ſeine künſtleriſchen Bedürfniſſe an kunſtloſen Holzſchnitten mit ſüſslichem Vorwurf, wie ſie die illuſtrierten Familienblätter in ſo reicher Fülle brachten, die neue Kunſt aber fand keinen Eingang in ſein Haus. Sein Herz war ihr fremd und auch die Wände ſeines Heimes ſchmückten neben den erwähnten Oeldrucken beinahe nur alte, ererbte oder durch Zufall erworbene Stücke.

Für die Malerei aber ergab ſich daraus eine praktiſche Thatſache, wie ſie ähnlich ſchon der lebensweiſe Maler Klexel des prächtigen Wilhelm Buſch erkannte:

»Leicht kommt man an das Bildermalen,
Doch ſchwer an Leute, die's bezahlen.«

Als nun um dieſe Zeit ſich eine Reihe von deutſchen Künſtlern, welche die hohe künſtleriſche Stellung japaniſcher Schöpfungen erkannt hatten, näher mit dieſen beſchäftigte, und als ihnen hierbei die eminente Zierfreudigkeit der Japaner innerhalb ihrer Gebrauchsgeräte und die hiedurch bedingte hohe volkstümliche Stellung der Kunſt in Japan immer wieder vor Augen trat, wurden ſie ſich der Widerſinnigkeit jener unſeligen Trennung zwiſchen Kunſt und Handwerk erſt ganz bewuſst, die hier bei uns noch herrſchte. Unter dem ſubjektiven Idealismus der ſpekulativen erſten Hälfte unſeres Jahrhunderts hatten die Künſtler ein dankbares Gebiet realen Wirkens preisgegeben. Nun erkannte man, daſs durch dieſe Trennung das Handwerk in einen nur dem techniſchen Ideale nachjagenden Betrieb geraten und daſs gleichfalls durch ſie der Kunſt ſelbſt ihr beſter Weg

Bernhard Pankok (München).

genommen war, um in das Haus und damit in das Herz des deutſchen Volkes zu dringen. Aus dieſer Erkenntnis aber entſprang der Wunſch nach Beſſerung, nach einer Wiedervereinigung jenes geriſſenen Bandes, welches früher Kunſt und Handwerk zu einem gemeinſamen Organismus zuſammengefaſst.

Schon die Wiederveröffentlichungen der Werke der alten Meiſter hatten mit dazu beigetragen, den erſten Schlag gegen jenen Thron mit thönernen Füſsen zu führen, von dem die »freie« Kunſt bis dahin hochmütig auf den an den Zweck gebundenen »Kunſtgewerbezeichner« heruntergeſehen, als auf einen minderwertigen, ihrer nicht ebenbürtigen Arbeiter. Die nun hierzu gekommene Erkenntnis, das der hochentwickelten japaniſchen Kunſt eine ſolche Scheidung von freier und angewandter Kunſt ganz unbekannt war, daſs dort die Kunſt an der Veredelung jedes Gebrauchsgebildes ſchuf aus ihrem tiefen Drange Alles zu verſchönen, lieſs bei vielen Künſtlern den Gedanken erſtehen, mit zu bauen an jener verbindenden Brücke, die nun einmal in Deutſchland über die aufgebrochene Kluft geſchlagen werden muſste, falls man wieder zuſammen kommen wollte, und an dieſen Gedanken ſchloſs ſich bald die That. Malerei und Skulptur begannen ſich zunächſt innerhalb der durch ihre bisher geübte jeweilige Technik bedingten Grenze, auch auf Gebieten zu bethätigen, die in dem vorhergegangenen Zeitabſchnitte bei uns als Domänen des Kunſtgewerbes ein von den Beſtrebungen der freien Kunſt unberührtes, mehr oder weniger rein gewerbliches Sonderdaſein geführt hatten. Es machte ſich alſo ein künſtleriſcher, neuer Zug nun auf dieſen, durch die Vorausſetzungen ihrer Bildung ſich an die freie Kunſt am Nächſten gliedernden Bereichen, auf dem Gebiete des Plakates, der Buchausſtattung und der Kleinplaſtik geltend. Durch die ſo geſchaffenen Werke trat die Kunſt zum erſten Male wieder vor das Volk, in einer volkstümlichen Form, — volkstümlich in ſoweit wir hier ſo nennen können, was ſich innerhalb einer beſtimmten Zeit-

Dekorative Zeichnung
von Hans Christiansen (Paris).

periode in dem Intereſſenkreiſe bewegt, welcher dem Volke nicht nur zugänglich iſt, ſondern auch thatſächlich von ihm behauptet und mit Teilnahme begangen wird. Zwiſchen dieſen beiden Stadien des Volksintereſſes an einem Gedanken oder einem Werke: zwiſchen deſſen Zugänglichkeit für das Volk und zwiſchen der thatſächlichen Berührung durch dasſelbe liegt ja gerade für die Kunſt der Gradmeſſer ihrer Volkstümlichkeit. Die freie neue Kunſt hatte bis zu jener Zeit, da ſie herabſtieg aus ihrer ansichlichen Höhe und dem Volke inmitten ſeines Lebens auf der Straſse entgegentrat im künſtleriſchen Plakate und da ſie ihm aus der Zeitſchrift und dem Buche ihre Formen wies, durch Muſeen, Ausſtellungen und durch den Kunſthandel auch eine volkszugängliche Stellung eingenommen — ohne jedoch von dem durch materielle und anderweitige Arbeitsſorgen künſtleriſchen Intereſſen entfremdeten Volke in tieferer Weiſe in ſeinen Ideenkreis einbezogen worden zu ſein. Es hatte im Volke das Intereſſe für Kunſt und im Anſchluſſe daran auch Zeit und Geld für ſie gefehlt. Durch dieſe neuen Beſtrebungen aber wurde zunächſt die Neugier, dann aber eine ſich

Hans Chriſtianſen (Paris).

immer mehr vertiefende Teilnahme an den Zielen der Kunſt im Volke geweckt. Die Künſtler lernten immer mehr verſtehen, daſs ſie hier weiter bauen muſsten, daſs hier die Stelle ſei, an der ſie einſetzen und unermüdlich arbeiten muſsten, wenn ſie jenen innigen Kontakt zwiſchen dem Kunſtwerke und dem Volke wieder erringen wollten, der die Grundlage einer nationalen Volkskunſt iſt. Der nationale Gedanke aber in der neuen Kunſt war den Künſtlern als Ziel weit früher zur Erkenntnis gekommen, wie die Mittel und Wege ihn zu erreichen, und die Kunſt hatte in ihrer neuen Sprache für die Sehnſucht des Volkes teils ſchon Werte geprägt und Ausdrücke geſchaffen, ehe dieſes das Verſtändnis für dieſelben wieder gefunden.

In der Schaffung dieſes Verſtändniſſes, in der Verdolmetſchung dieſer künſtleriſchen Ausdrücke nahm nun die am Gebrauchsgebilde angewandte Kunſt den vermittelnden Standpunkt ein, und das Gefühl, hier den ſicherſten Weg zu dem Herzen des Volkes gefunden zu haben, lieſs die Künſtler auch bald über jene Grenze wieder hinausgehen, die ihnen urſprünglich durch ihre techniſche Vorbildung geſteckt geweſen. Auch hierin alſo wurden ihnen die Japaner zu einem glänzenden Vorbilde. Es würde zuweit abführen von dem eigentlichen Gegenſtande, dem Entwickelungsgange der neuen deutſchen Zierkunſt, wollten wir hier näher eingehen auf den eminent künſtleriſchen Charakter des japaniſchen Handwerkes in ſeinen verſchiedenen Zweigen, und wollten wir an der

142] Die Sünde.
Bronzeſtatuette von dem Bildhauer Fritz Chriſt
in München.

Bernhard Pankok (München).

Hand dieſer Ausführungen auch die beſondere Wirkung erwägen, welche Japan auch hier auf die deutſche Kunſt ausübte. Wir müſſen uns darauf beſchränken zu verfolgen, wie die deutſchen Künſtler ſich nach und nach eine umfaſſende Reihe von Techniken zu eigen machten, welche bisher als Sondergebiete des Handwerkes gegolten, und wie ſie für dieſe nun ihre Werke ſchufen, dem gleichen Ziele zuſtrebend, das die Japaner ſo glänzend in ihrer nationalen Kunſt erreicht: die täglichen Gebrauchsgeräte bis zum einfachſten Stück herunter in edler, volkstümlicher Form aus echtem Materiale zu geſtalten. So ſehen wir den deutſchen Künſtler im Handwerksrocke aus dem Atelier, darin er ſeinen Entwurf gefertigt, nun wieder in die Werkſtatt schreiten, um dort mit zuzugreifen wo es nötig iſt, und werkthätig fördernd auch an dem Aufbaue des Werkes mitzuwirken. Hierdurch ſehen wir in ihm wieder jene intime Fühlung mit der Technik und dem Materiale erwachſen, auf Grund deren es allein möglich ist, das Material in dem künſtleriſchen Werke zur höchſten, ſeinem beſonderen Weſen entſpringenden Wirkung zu bringen. Wir ſehen den Künſtler aufs Neue als den Schöpfer von Möbeln, von Töpfereien, Geweben und Metallarbeiten emſig ſchaffen, um dem Volke wieder die Kunſt ins Haus zu tragen, wir ſehen ihn alſo auf Gebieten thätig, die bis auf die Schöpfungen einzelner kunſthandwerklicher Vertreter archaïſierender Richtung ſchon der Alleinherrſchaft der Maſchine verfallen geweſen. So entbrennt aufs Neue ein Kampf zwiſchen dem Handwerke und der Maſchine, und dieſe, die ſich ſchon als Siegerin in ihren Kämpfen mit dem entkräftigten Gegner gefühlt, ſieht nun, wie jenem durch ſeine neue Verbindung mit der Kunſt ein neuer Zufluſs an eigenartiger

143] Glasfenſter, entworfen von Hans Chriſtianſen, Paris und in amerikaniſchem Opalescenzglas ausgeführt von Karl Engelbrecht, Kunſtglaſerei Hamburg.

144] Veftibül in der Villa Franz von Lenbachs in München.

jugendfrifcher Kraft erftanden ift, gegen die ihre Angriffe vergebens und fruchtlos find. So dringt mit der neuen Zierkunft auch das Verftändnis für künftlerifches Wollen überhaupt wieder in das deutfche Haus, denn Nichts ift mehr dazu geeignet, hier vermittelnd einzutreten, als das tägliche Geräte, wenn uns feine Formen beim täglichen Gebrauche von jener Kunft erzählen. Hat aber die Kunft erft die deutfche Bürgerwohnung und damit den feften Kern des deutfchen Volkes erobert, ift es ihr erft gelungen die Mafchine auf die Gebiete der Technik, deren exakte Arbeitsanforderungen ihrer Leiftungsfähigkeit fo fehr entfprechen, zurückzudrängen, dann ftehen wir fchon inmitten jener deutfchen Volkskunft, die uns jetzt noch als ein fernes Ideal erfcheint, die aber ficher erreicht werden wird, fo die Kräfte nicht erfchlaffen, welche heute machtvoll für fie wirken. Die Mafchine freilich wird ihr nur eine Helferin in der groben Bearbeitung ihres Rohmateriales fein können.

So sehen wir die deutsche Volkskunst als letztes Ziel der grofsen dekorativen Kunstbewegung erscheinen, und wir sehen an den Werken, welche auf dem Wege zu diesem Ziele erstehen, in wachsender Klärung die Merkmale eines deutschen, selbständigen Geistes sich nach oben ringen und sich an jene rein konstruktive Form, von der die neuen Kunsthandwerker ausgegangen, als einen Zierschmuck setzen, der in der lebendigen Zeit gebildet und aus dem Volksgeiste befruchtet, den künstlerischen Ausdruck seiner Eigenart bedeutet: — den neuen deutschen Stil.

EIN

NATURALISTISCHER STIL

IM

DEUTSCHEN ZIMMER

Zunächſt ſetzen ſich alle künſtleriſchen Beſtrebungen, welche die zeitgemäſse Neugeſtaltung unſeres Heimes zum Endzwecke haben, aus zwei untrennbaren Faktoren zuſammen: dem Wunſche, der idealen Nützlichkeitsform, wie ſie die Praxis des Gebrauches von dem Gebilde fordert, möglichſt nahe zu kommen, und dem Drange, dieſer Nützlichkeitsform jenen mit ihr nach Material und Bildung harmonierenden Schmuck zu verleihen, der ſie in das Reich des Schönen hebt und damit das Gebilde erſt zum Kunſtwerke macht.

Das praktiſche, ungezwungene natürliche Leben des Menſchen in ſeinem Heime und zwiſchen ſeinem Geräte ſteht über jeder anderen Bedingung; dies muſs als erſte Notwendigkeit angeſtrebt werden. Der Menſch ſoll ſich im neuen Zimmer vor allem bequem bewegen können, die Einzelgebilde ſollen mit Hinblick auf ihre Formen in erſter Linie ihrem Gebrauchszwecke entſprechen, ſich den Bewegungen und Bedürfniſſen des Schönſten was der Raum umſchlieſst, des menſchlichen Körpers anpaſſen, und mit ihm jedes für ſich eine Harmonie erreichen, die ſie dann auch, durch ihre gemeinſame Stellung zu ihm, untereinander verbindet. Um eine ſolche Harmonie zu erreichen, iſt es nötig, daſs die Konſtruktion der Möbel und Geräte nicht nur thatſächlich den praktiſchen Bedürfniſſen entſpreche, ſondern daſs dieſe Thatſache auch dem beſchauenden Auge durch die Form vermittelt werde, daſs die konſtruktive Idee ihre klare, ſichtliche Betonung finde.

Die zweite Forderung ſchlieſst ſich an die Erfüllung der erſten an und will für das dekorative Kunſtwerk einen Schmuck, der ſich ſeiner konſtruktiven Form organiſch entbildet, dieſelbe womöglich verſinnbildlicht und auch die Eigenart des angewandten Materiales zur vollen Wirkung kommen läſst. Gegenüber jenem niederen Niveau, auf welches das Ornament unter der Herrſchaft der Maſchine und dem Miniſterium der retroſpektiven Stile gedrückt worden war, brachte uns dieſer neue Grundſatz endlich wieder eine geſunde Auffaſſung vom eigentlichen Weſen der Zierformen.

45] Prunkzimmer in der Villa Franz von Lenbachs in München. Eingerichtet vom Besitzer. Ausführender Architekt Gabriel Seidl.

Betrachten wir zur befferen Veranfchaulichung Deffen ein beliebiges Geräte unferes Bedarfes, — zum Beifpiele eine Thürklinke aus Bronze — in ihrer Bildung erft unter den nun glücklich überwundenen Einflüffen, dann als Gebilde des neuen Stiles. Jene Thürklinken der erftgenannten Art, welche unter dem Zeichen der Nachahmung hiftorifcher Stile jüngft noch entftanden, erhoben die äufserliche fchmückende Verkleidung, das befondere ornamentale Gepräge des jeweilig zum Vorbild genommenen Stiles zur Hauptfache. Wir finden diefe Klinke als breit gedrückten, eckigen Mäander oder als liegende Sphinx, — diefe follen den Stil des Empire charakterifieren; wir fehen fie in mufcheligen Schweifungen und Schnörkeln fich ausbiegen — das find die Formeln des Rococo; dann wieder erfcheint diefelbe den Spuren der Renaiffance folgend als akanthusumkleidete Ranke. Auch als orientalifchen Knauf oder als gotifches Blattwerk können wir fie erleben. Wir fehen alfo das Ornament fich in alle erdenklichen Stile zerfplittern, wir fehen, wie es den Formen diefer Stile nachjagt und an ihnen fich nicht genug erfreuen kann, nur das Eine fehen wir nicht: warum hier ein rein praktifches Gebrauchsgeräte die modifche Maskerade diefer Stile fpielt. Was hat unfere Bedürfnisform der Klinke mit dem Napoleonifchen Stil, mit Louis XV., mit Griechenland und Rom, mit Perfien und mit der Gotik zu thun? Oder find etwa Formen wie ein kantiger Mäander, wie ein zackiges Geranke als Ausdrücke der Bedürfnisform für eine Klinke fo glücklich gewählt, dafs man fich nicht von ihnen trennen mag?

Der neue Stil will zunächft die reine Gebrauchsform des Thürgriffes erkennen. Sie wird für ihn in einer Geftaltung der Klinke beftehen, welche der umgreifenden Hand und dem aufruhenden Arme am mühelofeften den Zweck der Klinke, das Oeffnen oder Schliefsen der Thüre erreichen läfst. Die Form der Klinke wird alfo etwa dem Hohlraume einer umgreifenden Hand entfprechen, die Art der Anbringung eine folche fein, dass die Hebelwirkung der Muskelkraft des Armes fich günftig an fie anfetzt. Erft an die fo gewonnene Gebrauchsform kann die Frage treten: ift hier ein Ornament organifch berechtigt und bedingt, oder foll die ornamentale Wirkung allein durch das Material der konftruktiven Form beftritten werden? — Das Ornament ift hier alfo nicht mehr eine aus der Garderobe antiquarifcher Stile entlehnte und mit der Konftruktion des Gerätes finnlich nur lofe in Zufammenhang gebrachte Begleiterfcheinung deffelben, die fich entfernen, von dem Stücke löfen liefse, ohne fchliefslich auf deffen ftruktiven Weiterbeftand von tieferem Einfluffe zu fein — das neue Ornament ift ein Teil

146] Wohnraum aus der Villa Franz von Lenbachs in München.

des Gebildes felbft, welcher als eine notwendige Schönheit, als eine erwartete und wohl bedingte Folgerung sich an eine konftruktive Vorausfetzung fchliefst.

So fehen wir jedes einzelne Gebilde der neuen Zierkunft in feiner gefamten Anlage und Ausführung auf dem Boden des zeitlichen Gebrauchszweckes ftehen; diefer beftimmt feine konftruktive Form, aus welcher fich dann wieder der Ziertrieb löft und entwickelt. Nach der innigen Harmonie diefer beiden Faktoren ringt das ureigentliche, tieffte Streben der neuen dekorativen Kunft, und diefe angeftrebte Harmonie am Werke ift zugleich ein Symbol der zierkünftlerifchen Bewegung überhaupt: in ihr klingt zufammen zu einem unteilbaren Stücke, was praktifcher Handwerksgeift und was künftlerifches Empfinden und Zierfreudigkeit zu fchaffen vermögen.

Ein folches Zurückführen des bisher in ebenfo unorganifcher wie reichlicher Weife an alles Geräte geklebten Ornamentes auf fein organifch bedingtes Zukömmlichkeitsmafs liefs einen anderen Faktor umfo kräftiger in den Vordergrund treten und aus feiner Eigenart zu felbftändiger ornamentaler Wirkung kommen: das Material. In Bezug auf diefes gebührt gerade der jungen, neuen Bewegung in den Zierkünften das unbeftreitbare Verdienft, durch ihr confequentes Verlangen nach ächtem Material und durch Verbannung jeglichen Surrogates aus ihren Werkftätten jetzt fchon ganz wefentlich zur Einfchränkung der einft blühenden Imitationstechniken beigetragen zu haben. Von dem Materiale alfo wird zunächst Aechtheit gefordert, das heifst, es foll fein, was es zu fein fcheint. Auch diefer Anfpruch geht Hand in Hand mit der Forderung der konftruktiven Form, denn nur mit ächtem Materiale, dem nicht nur die nachahmliche äufsere Erfcheinung, fondern auch die tiefere Kraft, Structur und Bildfamkeit innewohnen, läfst fich jene Harmonie von Kraftdarftellung und Kraftinhalt erreichen, welche als eine äfthetifche Notwendigkeit angefehen werden mufs.

Wir haben gefehen, dafs es die Pflanze und im Befonderen die Blume ift, welche das Hauptmotiv auch der neuen Ornamentik bildet, dafs diefe alfo gleich fovielen vorhergegangenen und fremdländifchen Stilen den Wert des für den Künftler reizvollften aller Motive erkannte und ihrer neuen Formengebung zugrundelegte. Als der Pflanze zum letztenmale eine Rolle in der Ornamentik zugewiefen wurde, war es eine wefentlich andere als jene es ift, mit der die neue Flach-Ornamentik fie bedenkt. Es war der Verfuch der franzöfifchen und franzöfelnden Kunftinduftrie, die Blumen in möglichfter Illufion, in einer mit Licht und Schatten, Höhe und Tiefe arbeitenden Darftellungsweife als Streumufter

147] Aus der Villa Franz von Lenbach's in München.

in die zu ſchmückende Fläche einzuſäen. Also eine Darſtellungsweiſe, die durch die Hervorrufung reliefartiger Effekte in der Fläche gegen eine Grundforderung der Aeſthetik, die flächenhafte Behandlung der Flächen verſtieſs. Die ſorgfältige Beobachtung dieſer äſthetiſchen Bedingung muſste es alſo der neuen Kunſt, welche ja über die konſtruktive Beſonderheit des Gebildes zu deſſen Schmuck gelangte, von vorne herein als ausgeſchloſſen erſcheinen laſſen, die Pflanze, deren Eigenart ſie durch ein gründliches Studium nun ungleich näher getreten war, wieder in einer ſolchen, die Modellierung der Naturform nachbildenden Art darzuſtellen. Sie verzichtete alſo auf die Wiedergabe des Höhen- und Tiefenbildes, welches wir beim Anblicke der natürlichen Pflanze gewinnen und gab uns eine in die Ebene der Fläche projizierte Pflanze wieder, welche nicht mehr Naturform war, nicht mehr die gegenſtändliche Vorſtellung der plaſtiſchen Pflanze in uns erweckte, ſondern abgeleitete, durch künſtleriſche Auffaſſung veränderte und modificierte Linien wies, — die Stilform.

Vergleicht man die ſo im Sinne neuer Auffaſſungsweiſe gebildete Ornamentik mit derjenigen früherer Kunſtſtile, zum Beiſpiele mit der der Renaiſſance, ſo unterſcheidet ſie ſich von dieſer hauptſächlich durch eine ganz augenfällige Einfachheit und Klarheit der Darſtellung, durch eine ſichere Präziſion und Beſtimmtheit der Linienführung. Hatte ſich die Renaiſſance in einem mehr ſaftigen, kraftvollen Ausleben des Ornamentes, in einem Blühen, Wuchern und Prangen deſſelben gefallen, ſo herrſcht hier eine knappe, ſtreng zuſammenfaſsende Darſtellungsweiſe, welche ihren Schwerpunkt in die lineare Wirkung der Contur verlegt. Nur das Weſentliche, nur die Seele der vorbildlich behandelten Pflanze, die aber unter ſcharfer Betonung des Charakteriſtiſchen, wird gegeben, und auf dieſes Weſentliche wird die Aufmerkſamkeit des Beſchauers konzentriert, ohne durch Beiwerk von nur nebenſächlicher Bedeutung davon abgelenkt zu werden.

Die Pflanzengattungen ſelbſt, welche die neue Ornamentik ſo zur Bildung ihrer Stilformen ſowohl im Flachornamente wie in der plaſtiſchen Darſtellung benützt, ſind ſehr verſchiedenartig, wenngleich nicht zu leugnen iſt, daſs ſich gewiſse Arten von Zierpflanzen infolge der ganz beſonderen mimiſchen Ausdrucksfähigkeit ihrer Linien ihrer ganz beſonderen Vorliebe erfreuen. Hierzu gehören verſchiedene Orchideenarten, die Chryſanthemen, Narciſſen, Laucharten, Krokus und verſchiedene groſsblumige exotiſche Gewächſe. Aber auch unſere einheimiſche Feld- und Wieſenflora iſt mit dem Mohne, dem Löwenzahne, Wegerich, dem Veilchen, mit Gänſeblümchen, Kornblume, Miſtel, Korn- und Gräſerarten ſchon reichlich

148] Vorzimmer im Ateliergebäude der Villa Franz von Lenbach's in München.

in die Flächendekoration eingeführt worden. Es ist natürlich durchaus nicht gleichgiltig, welche Pflanze und in welcher Anwendung dieselbe bei der Dekoration eines bestimmten Gebildes gewählt wird, und ebenso selbstverständlich, dass ein Stil, der in der Bildung seiner Gebrauchswerke zurückgegangen ist zur reinen konstruktiven Linie und in seiner Naturauffassung zur nackten Naturform, das von der Natur entliehene Ornament nur unter solchen Bedingungen mit dem Linienflusse des Gebildes vereinen wird, welche eine Erhöhung des Eindruckes durch ihre gemeinsame Wirkung gewährleisten. Es wird also Kraft zu Kraft und Leichtigkeit zum leichtem Zwecke sich gesellen. Man wird zum Beispiel zur Verzierung von schwer tragenden Stützen auch durch die Eigenart des gewählten Motives, — etwa eines Baumstammes mit seinen ausgreifenden Ästen, — die Art der Leistung des gezierten Stückes zur intensiven Wirkung auf den Beschauer bringen, während man anderseits leichten Gebilden nicht durch Verzierung mit Motiven, an deren Wahrnehmung sich uns der Gedanke an Wucht, Kraft und Schwere knüpft, ihre Grazie benehmen, letztere vielmehr durch leichten Blumenschmuck erhöhen wird. Auch in Bezug auf die Ausnützung dieser in der natürlichen Eigenart der Motive liegenden Kraft als verstärkenden Ausdrucksmittels zur Unterstützung der konstruktiven Idee eines Gebildes unterscheidet sich die deutsche neue Ornamentik wesentlich von der englischen, welche letztere die Blume beinahe durchwegs nur als rein flächenfüllendes Material stilisiert, nach einer zum Schema werdenden Linienführung und ohne Rücksicht auf das eingeborene Wesen der vorbildlich behandelten Pflanze. Aber nicht auf die Pflanze allein beschränkt sich das neue Ornament, es geht vielmehr weit über deren einzelnes Gebilde hinaus und zieht die ganze Landschaft, soweit der ausschauende Blick sie zu umschliessen vermag, in ihr Bereich. Die Landschaft wird ihr zum Motive, so wie die einzelne Blume Motiv gewesen für eine stilisierte Form, und jene findet sich mit der weiten, herrlichen Reihe ihrer Sondergebilde, mit Bergen, Bäumen, Äckern, Wolken, Wellen, Schnee und Sonnenstrahlen dann wieder, in dem von ihr in die Fläche geworfenen Bilde. Auch die Tierwelt ist vielfach benützt worden, namentlich der Schwan, der fast zum heraldischen Tier der neuen Ornamentik geworden ist; auch — die Eule, der Pfau, — Pfauenfedern, — verschiedene Fische und Schmetterlinge werden als Motive oft benützt.

Alle diese ornamentalen Verwertungen aber sind, wie schon bemerkt wurde, nicht Übertragungen, Anwendungen von Naturausbeuten zur Dekoration des Gebildes, sie fliessen vielmehr mit den Hauptlinien von diesem zu einem ganz neuen

149] Aus der Villa Franz von Lenbach's in München.

felbftändigen Kunftwerke zufammen, das dann aus dem Naturobjekte oft nur die treibende wirkfame Kraft übernimmt, welche diefem innewohnte, und als ein eigenes Werk auch eine ganze Kette eigener Eindrücke zu erfchliefsen vermag.

So kommt auch in diefer neuen Ornamentik und ihrer unendlichen Formenmanigfaltigkeit das ewige Wahrwort Albrecht Dürer's wieder zu Ehren: »Die Kunft fteckt wahrhaftig in der Natur; wer fie heraus kann reifsen, der hat fie.« —

Ein folches Zurückgehen auf die Natur, wie wir es in diefer neuen Ornamentik zum Ausdrucke kommen fehen, mufste notwendiger Weife auch auf einen anderen Faktor wieder die befondere Aufmerkfamkeit der Künftler lenken und ihn zu feiner Geltung bringen — die Farbe. Wir haben gefehen, wie fie in der erften Hälfte unferes Jahrhundertes nur fpärlich und fchüchtern fich neben dem als einzig edel geltenden Weifs zu zeigen wagte, und wie in einer fpäteren Periode, als man ihrer nach dem Falle des klaffifchen Ideals wohl wieder in der Dekorationskunft gedachte, doch die Art ihrer Anwendung niemals eine urfprüngliche, fondern ftets eine den Sonderbrauch jener Kultur nachahmende gewefen, an die der archaïfierende Zeitgefchmack oder die Mode fich eben fchlofs. Wenn wir dem gegenüber im Kolorite der neuen Zierkunft, in unferem neuen deutfchen Zimmer, eine helle Farbenfreude fich bethätigen fehen, eine ganz andere, weit fonniger aufgefrifchte Palette angewendet finden und die einzelnen Gebilde trotz ihrer nun oft weit ftärkeren Farbenkontrafte doch in ein gemeinfames harmonifches Farbenbild fich finden, fo müffen wir auch hierin als Lehrerin der neuen Farbengebung den Einflufs jener gröfsten Meifterin der Licht- und Farbenftimmung, der Natur felbft erkennen. Wir müffen uns auch wieder daran erinnern, dafs es in einer Zeit, da fich die Freilichtmalerei fchon glänzend durchgerungen, hauptfächlich eine Reihe von Malern gewefen, welche den erften Vorftofs der freien Kunft in die dekorative geführt, und dafs, wie fchon an früherer Stelle ausgeführt wurde, diefer Vorftofs über eine Reihe von Techniken ging, welche gerade die Farbe in ihrer freien Aeufserung begünftigten. So das künftlerifche Plakat mit feiner Abficht auf möglichft augenfälligen Eindruck.

Zu einer gefchloffenen Wirkung kam die Reihe der neuen Beftrebungen in Deutfchland zum erften Male gelegentlich jener erften »Kleinkunft-Ausftellung«, welche auf der internationalen Kunftausftellung von 1897 in München mit der Ausftellung von Gemälden verbunden wurde. Hier war dem jungen Drange in der dekorativen Kunft Gelegenheit gegeben, feine Werke vereint zu einer über-

150] Aus der Villa Franz von Lenbach's in München.

ſichtlichen Gemeinſamkeit dem Publikum zu zeigen und ſich durch ſie mit dieſem auszuſprechen über ſeine Wünſche und Ziele, über ſein Wollen, Können und ſeine ſiegesfrohe Kraft. Nur zwei kleine Zimmer ſtanden damals der jungen Gemeinde dekorativer Künſtler für ihre Werke zur Verfügung, zwei enge Räume für die ganze neue Zierkunſt und Innendekoration, während gleichzeitig drauſsen im Foyer, in den Hallen, Gängen und Sälen eine pomphafte antikiſierende Dekoration ſich entfaltet hatte, gleich wie als wollte ſie das kleine Häuflein Neuerer unter der Wucht und Schwere dieſer ihrer Mittel zu Boden drücken. Wir ſchritten mit Bewunderung durch die Hallen, in denen ſich Zierſtücke aus der Formenwelt vergangener Kulturen an Wand, Säulen und Decke ſetzten; recht herzlich warm aber wurde uns erſt dort, wo uns die Werke einer erſtarkenden zeitgemäſsen und deutſchen Zierkunſt entgegentraten — in jenen beiden kleinen Zimmerchen der Neuerer.

Was man hier ſah, war nichts Fertiges, nichts Reifes — aber es war ſo erfüllt von dem pulſierenden, warmen Leben der Gegenwart, es war ſo ſehr der Ausdruck künſtleriſchen Empfindens und künſtleriſcher Kraft, daſs man dennoch erkannte, dass in ihm die Wurzeln einer mächtig erblühenden Kultur geborgen lagen, der Kultur jener deutſchen Kunſt im Hauſe, welche dieſes zu einem kunſtvollen Heime nach dem Ideale und den Bedürfniſſen unſerer Tage machen mag, zu einem Heime, darin der Menſch von heute wieder zur treibenden, grundliegenden Stellung kommt. Es würde zu weit führen, alle jene Künſtler und ihre Werke namentlich hier aufzuführen, die durch ihr Auftreten auf dieſer Ausſtellung mit den Anſtoſs zu dem raſchen Aufſtiege der neuen dekorativen Bewegung in der Kunſt gegeben haben, zumal faſt alle dieſe Künſtler ſich nicht auf einem techniſch eng umgrenzten Felde bethätigten, ſondern im Sinne jener techniſchen Vielſeitigkeit, wie wir ſie bei den Meiſtern der deutſchen Renaiſſance ſo ſehr bewundern, ſich möglichſt weite und verſchiedene Gebiete der kunſthandwerklichen Bearbeitung des Materiales zueigen gemacht haben. Nur einige hervorragende Talente ſeien hier genannt, auf die wir im Laufe des Weiteren durch Abbildung einzelner von ihren Werken noch zurückkommen werden. Es ſind dies *Hermann Obriſt, Otto Eckmann, R. Riemerſchmid, Bernhard Pankok, H. v. Berlepſch* und noch ſo mancher Andere; — ihre Namen verknüpfen ſich innig mit der Auferſtehung der neuen Kunſt, und es iſt die Hoffnung vollauf berechtigt, daſs ſie ſich auch mit deren voller Blüte verknüpfen werden.

Als ein eminent praktiſcher Erfolg dieſer Ausſtellung iſt auch der im An-

151] Aus der Villa Franz von Lenbach's in München.

schlusse an sie erfolgte Zusammentritt eines Teiles der in ihr vertretenen Künstler zur Gründung einer Gesellschaft unter dem Namen »Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk« zu bezeichnen. Diese junge Gesellschaft hat sich die Förderung und künstlerische Ausreifung der neuen dekorativen Kunst zum besonderen Ziele gestellt und verfolgt dieses in umsichtiger, thatkräftiger und auf gesunder, praktischer Arbeit fussender Weise. Es sei auf diejenigen von unseren Abbildungen verwiesen, welche als Reproduktionen von Werken, die aus den »Vereinigten Werkstätten« hervorgegangen sind, die hohe Leistungsfähigkeit dieses Verbandes auch in Bezug auf die technische Behandlung genugsam bezeugen.

Auch in litterarisch publizistischer Hinsicht begann bald ein reger Meinungsaustausch über die junge Bewegung sich zu bilden, anfangs als ein kampfmutiger Aneinanderprall neuer und älterer Tendenzen, dann aber bald als ein sieghafter Vorwärtsruf der Jungen, in den schliesslich gar manches graue Haupt mitstimmte, das anfangs schüttelnd und bedenklich all dem neuen Gähren zugesehen. Namentlich auf das Zeitschriftenwesen des Kunstgewerbes war diese Bewegung von geradezu revolutionärem Einflusse. Ueber Nacht beinahe wuchs eine Reihe von neuen Fachblättern empor. Hatten die Künstler der jungen Richtung bisher nur in der »Jugend« und vielleicht noch im »Pan« ihre dekorativen Entwürfe veröffentlichen können, so erstanden nun, begünstigt durch den hohen Stand der phototypischen Reproduktionstechniken, eine Reihe von reich illustrierten Zeitschriften als ihre Vertreter und Vermittler. Es seien hier von diesen Neubegründungen die bei der Verlagsanstalt Bruckmann in München erscheinende und von *H. Bruckmann* und *J. Meier-Gräfe* herausgegebene »Dekorative Kunst« und die von *Alexander Koch* in Darmstadt begründete »Deutsche Kunst und Dekoration« besonders genannt. Während die Erstere von ihnen es sich zu ihrer Aufgabe gemacht hat, ihren Lesern den Stand der zierkünstlerischen Bewegung auf der ganzen Erde ohne Einschränkung des weiten Gebietes durch nationale Sonderrücksichten zu vermitteln, hat sich die Koch'sche Publikation das Ziel gestellt, gerade jener Richtung und jenen Werken eine besondere Stütze zu sein, welche eine deutsche, volkstümliche und zeitgemässe Formensprache zum Ausdrucke bringen.

Auch die Begründung der Wiener Kunstzeitschrift »Ver sacrum« als Organ der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs, welches gleichfalls die dekorative Kunst in das Bereich seiner Besprechung und bildlichen Vermittelung zieht, fällt in diese Zeit.

152] Römifche Grotte im Ateliergebäude der Villa Franz von Lenbach's in München.

Neben diefen neu gefchaffenen Organen haben aber auch eine Reihe von älteren Publikationen fich unter dem Einfluffe der neuen Richtung zu neuen Zielen gewendet. So die Zeitfchrift des Bayerifchen Kunftgewerbevereines, die fich in ihrem 47. Jahre verjüngt hat und als »Kunft und Handwerk« mit jugendfrifcher Kraft den neuen Idealen folgt, und fo die »Mitteilungen« des öfterreichifchen Mufeums in Wien, die unter dem Titel »Kunft und Kunfthandwerk« neue Wege eingefchlagen haben.

Faft alle diefe Neubegründungen und Umgeftaltungen haben fich in dem kurzen Zeitraume von kaum einem Jahre vollzogen und nur durch diefes fo aufserordentlich rafche Anfteigen des Intereffes an der neuen Richtung, wofür diefe grofse publiziftifche Thätigkeit von fymptomatifcher Bedeutung ift, ebenfo wie durch die grofse und vielfeitige Beteiligung der Künftler ift der ftarke Fortfchritt zu erklären, welchen fchon die zweite Kleinkunstausftellung im Glaspalafte von 1898 aufwies. Hier waren ftatt der zwei kleinen Räume des Vorjahres nun acht Zimmer der dekorativen Kunft für ihre Werke übergeben worden, und durch die Art und Vielfeitigkeit der Werke felbft, ebenfo wie durch das warme Intereffe, welches ihnen das Publikum entgegenbrachte, bekundet fich deutlich, dafs auch eine Vertiefung derfelben mit ihrer Vermehrung Schritt gehalten hatte.

Möge die jugendfrifche, kraftvolle Dekorationskunft, zu deren Erblühen ein warmes deutfches Empfinden unferer Künftler hier feine beften Kräfte leiht, fich auch weiter in gleich glücklicher Weife entfalten, — um die Kunft im deutfchen Haufe, um die Schönheit im deutfchen Zimmer braucht uns dann auf lange Zeit hinaus nicht mehr bang fein.

DAS
NEUE DEUTSCHE ZIMMER

Wenn in dem folgenden Kapitel der Verſuch gemacht wird, an die geſchichtliche Darſtellung der Entwickelung des Stiles im deutſchen Zimmer während der letzten hundert Jahre in ganz gedrängter Kürze eine Schilderung desſelben unter Zugrundelegung jener idealen Wünſche zu geben, wie die junge Bewegung in der dekorativen Kunſt dieſe in raſtloſer Arbeit zu verwirklichen ſucht, ſo iſt ſich der Autor der groſsen Schwierigkeit eines ſolchen Unternehmens wohl bewuſst.

Schon im Laufe der vorhergegangenen geſchichtlichen Schilderung hat ſich der Hauptpunkt dieſer Schwierigkeit wiederholt bemerkbar gemacht, er liegt in den groſsen, durch Stand und materiellen Beſitz, durch klimatiſche Verhältniſſe und Lage des Wohnſitzes geſchaffenen Unterſchieden in Bezug auf die Ausbildung des Zimmers in der gleichen Zeit — aber in verſchiedenen Kreiſen. Es iſt klar, daſs das Haus des hohen Adels noch immer einen weſentlich anderen Eindruck machen wird, als das ſchlichte Bürgerheim, daſs im Hauſe des Reichen der Stil ſich anderer Ausdrucksmittel bedienen wird, als im Heime Deſſen, der in täglicher Arbeit kämpft, daſs ſchlieſslich das norddeutſche Hausweſen ſich von dem süddeutſchen beziehungsweiſe öſterreichiſchen und die Einrichtung des Landhauſes ſich weſentlich von jener der Groſsſtadtwohnung unterſcheiden wird. Es wurde bisher verſucht, dieſe unleugbar vorhandenen Unterſchiede dadurch aus dem Rahmen der Schilderung möglichſt auszuſchalten, daſs im Anſchluſſe an die

Bildungsgefchichte jeden Stiles ein Heim im Befonderen eingehender dargeftellt und diefes aus dem Mittelftande gewählt wurde, alfo aus einem gefellfchaftlichen Kreife, in welchem fich die Wünfche der verfchiedenen Stände in ihrer erreichten Durchfchnittshöhe zu treffen pflegen.

Unter Zugrundelegung des gleichen Grundsatzes foll nun der Verfuch einer Anleitung zur Ausftattung von Zimmern gemacht werden, wie fie an der Hand jener materiellen Opfer herzuftellen find, welche der Mittelftand für fein Heim wohl bringen kann, und welche den künftlerifchen Anfprüchen ebenfo wie den gemütlichen Wünfchen gerecht zu werden vermögen, die wir heute an unfer Heim ftellen können und follten.

In Bezug auf die Behandlungsart der einzelnen Gebilde, aus deren Gefamtheit fich fchliefslich der Charakter unferer Zimmer zufammenfetzt, soll dabei einzig die für den Gebrauch und für das äfthetifche Empfinden richtige Form in ihrer möglichst einfachen Ausdrucksweife zugrunde gelegt werden, denn nicht in der Pracht der Ausftattung und in dem Werte des Materiales, fondern in der intimen Beziehung zu einem kunftfreudigen Leben ift die wahre Schönheit und künftlerifche Wirkung unferer Räume gelegen. So foll Dem, der Freude an dem Schmucke und künftlerifchen Ausbau feines Heimes hat, die Vermeidung von Irrtümern erleichtert werden, in welche man bisher nur zu häufig noch verfällt und zu deren Vermeidung es in manchen Fällen vielleicht eben nur einer Anregung bedarf. Alfo noch einmal: Nichts Neues »Modernes,« keine Mode von Morgen foll anempfohlen werden, fondern nur auf eine Reihe von Thatfachen fei der Blick gelenkt, die an fich mehr oder weniger klar erkenntlich, jedem gefunden Stile zu Grunde liegen — ohne deren Erkenntnis und Beachtung aber auch anderfeits das Erftehen und Gedeihen eines neuen gefunden Stiles nicht möglich erfcheint. Dazu nun durch Mitarbeit an der Schaffung der nötigen Vorbedingungen beizutragen, dafs jene künftlerifchen Errungenfchaften, welche bisher viel zu fehr noch auf das Atelier, die Ausftellung und den Salon des Reichen fich befchränkten, ihren Weg auch in das Bürgerhaus, in die weite Allgemeinheit der Deutfchen finden, das fcheint mir eine würdige Aufgabe zu fein, mit der noch einiger Nutzen zu fchaffen ift. Denn von der neuen Bewegung in der dekorativen Kunft gelten heute mehr denn je die Worte, welche *Georg Hirth* vor über zwanzig Jahren als Leitwort vor fein »Deutfches Zimmer der Renaiffance« gefetzt:

»Was wollen alle unfere Kunftbeftrebungen fagen, wenn fie nicht fchliefslich dem deutfchen Bürgerhaus, dem beften Hort unferer Tugenden zugute kommen.«

53] Veſtibül im Wohnhauſe Franz Stuck's in München. Eingerichtet vom Beſitzer 1898. Bauausführung von den Architekten Heilmann nd Littmann in München. Schwarzpoliertes Holz; die ornamentale Malerei vorwiegend in Schwarz und Gelb Geſtrichenes auf weiſsem Grunde. Die Reliefs u. ſ. w. vom Beſitzer ſelbſt in kräftigen Farben getönt.

Die folgende Befprechung aller jener Einzelgebilde unferes Haufes, deren künftlerifcher Zweck neben ihrem praktifchen Werte darin befteht, aus der dem Hausbefitzer zu eigenen, gemieteten Wohnung unfere Wohnung, unfer perfönlich durchbildetes Heim zu machen, wird zur Erreichung einer befferen Ueberficht über das gefamte Gebiet zunächft von jenen Teilen der Wohnung ausgehen, die wir als Eigentum des Hausherren bei unserem Einzuge vorfinden. An die Befprechung diefer »immobilen« Gebilde unferes Heimes wird fich jene des jeweils fich durch feine Beftimmung und Eigenart an fie knüpfenden beweglichen Gerätes, welches unferen eigenen Hausrat bildet, knüpfen.

Wir beginnen mit dem Wand- und Deckenfchmucke der Wohnung.

Man hat fich in unferer Zeit der Mietwohnungen immer mehr mit dem Gedanken befreundet, Boden, Wand und Decke des Zimmers zu den unveränderlichen und widerspruchslos zu übernehmenden Eigenfchaften der Wohnung zu zählen, mit denen man fich eben abfinden müffe, etwa wie mit der Höhe der Zimmer oder mit der Lage der Fenfter. Die hohen Koften, welche durch eine entfprechende Umgeftaltung diefer Objekte erwachfen, und die Ungewifsheit für den Bewohner, ob er auch wirklich diefen Koften entfprechend lange in dem gemieteten Heime leben werde, haben diefe bedauerliche Auffaffung herbeigeführt und damit gerade in dem bürgerlichen Heime, welches fich ja heute in den Städten faft ausfchliefslich auf die Mietwohnungen befchränkt, eine Reihe von Sondergebieten der dekorativen Kunft beinahe ganz verkümmern laffen. Gilt dies fchon von der tapezierten Wand, fo gilt es in noch viel höherem Mafse von der durch die Malerei gefchmückten Wand beziehungsweife Decke.

Betrachten wir zunächft die bisher zumeift üblichen Dekorationsmethoden von Wand und Decke, fo finden wir in einem gerade in den Städten weitaus überwiegenden Grade die Anwendung der Tapete, die Beklebung der Wände mit Papierftreifen, auf welche ein Ornament gedruckt ift. Gegen eine folche Austapezierung der Wohnung nimmt nun zunächft die moderne Hygiene Stellung, da durch die Verwendung des meift in hohem Grade leimhaltigen Tapetenpapiers fowie durch die Wirkung des zum Befeftigen deffelben verwendeten Klebeftoffes die natürliche Ventilation der Wände gehindert, beziehungsweife — und das gilt namentlich von Glanztapeten — nahezu ganz aufgehoben wird. Es wird alfo, da wir vor Allem eine gefunde Wohnung zu befitzen wünfchen, bei deren Ausfchmückung die Papier-Tapete erft an zweiter Stelle in Frage kommen, und wir werden zunächft fuchen, den Wandfchmuck mittels eines Materials herzuftellen,

154] Wohnraum in antikem Charakter. Auf der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898 eingerichtet vom Architekten Emanuel Seidl. Stuckaturen und Muſchelbrunnen von Rappa und Giobbe, Brunnenbecken von J. Odorico in München; Marmorboden von der Marmorinduſtrie in Kiefersfelden.

welches die erwähnten gefundheitlichen Nachteile nicht befitzt. Wir werden alfo entweder die mit Putzmörtel beworfene Wand felbft fchmücken, oder wir werden zu deren Verkleidung einen luftdurchgängigeren Stoff — Holz oder Gewebe — bei letzterem unter Vermeidung von Klebemitteln, verwenden. Ziehen wir zunächft die erftgenannte Möglichkeit, die direkte Schmückung der mit Putzmörtel beworfenen Wand in Betracht, fo wird eine folche Schmückung von der Wirkung der ihr zu Grunde liegenden Fläche auszugehen haben. Wir werden alfo zunächft der Wand einen einfachen Kalkfarbenanftrich geben; vielleicht in Weifs, vielleicht, je nach unferer Vorliebe und nach dem Charakter, welchen wir dem Zimmer durch Farbe und Eigenart der Möbel verleihen wollen, auch in einer nicht zu lebhaften Farbe, und fchon dadurch eine warme wohlthätige Wirkung erreichen. Ift Dies gefchehen, fo wird die Frage der Ornamentierung der fo gefchaffenen Fläche akut. Wir wollen nun, ehe wir uns für eines von den Ornamenten, deren Schablonendrucke uns der Maler zur Auswahl vorlegen wird, entfcheiden, uns klar werden über die Stellung, welche das Wand-Ornament in einem Raume einnehmen darf, bei dem wir die Erzielung einer einheitlichen Wirkung als erftes Gefetz über alle unfere befonderen Einrichtungs- und Dekorationspläne geordnet haben. Die nachfolgenden Erwägungen beziehen fich, da fie das Ornament an fich, nicht aber das ihnen zugrundeliegende Material behandeln, ebenfo auf den Charakter des Ornamentes auf der Tapete und werden daher auch im Falle der Auswahl einer folchen mit Nutzen beachtet werden. Denken wir uns das fertig eingerichtete Zimmer als einheitlich wirkendes Ganzes, fo werden wir darin die Linien und Farben der Möbel als Gradmeffer des für den ganzen Raum Charakteriftifchen betrachten müffen, wir werden fühlen, dafs fie den tiefften bedingenden Einflufs auf den Charakter des Zimmers nehmen, während der Wand die Rolle des Hintergrundes zufällt. Diefe ftellt ihr die Aufgabe, durch ein klares Abheben der Linien, wie fie die einzelnen Möbel bilden, jene Kontraftwirkung hervorzurufen, welche unfere Aufmerkfamkeit auf das hauptfächlich Charakteriftifche — alfo auf die Möbel — konzentriert. Wir erkennen damit, dafs jene Wand die befte fein wird, welche an fich am Meiften in der Lage ift, die Gegenftände zur Geltung zu bringen, ohne aber auch durch Kahlheit die Aufmerkfamkeit von den Gegenftänden auf fich felbft zu lenken. Eine folche Wand wird alfo unter gewiffen Umftänden, zum Beifpiel unter Vorausfetzung einer reichlichen Dekoration durch Bilderfchmuck oder andere künftlerifche Ausdrucksmittel, denen an fich fchon die Belebung der Fläche eigen-

155] Wohnraum von antikem Gepräge. In freier Umbildung und mit Rückficht auf moderne Lebensanfprüche eingerichtet vom Architekten Profeffor Emanuel Seidl in München. Aus der Münchener Glaspalaft-Ausftellung 1898. Wandmalereien in pompejanifchem Charakter von Maler Franz Naager, Stuckarbeiten von Rappa und Giobbe, Beide in München.

tümlich ist, auf ein Ornament im Sinne der Flächenfüllung ohne Gefahr überhaupt verzichten können. Ein ornamentaler Flächenschmuck der Wand wird hingegen dort angebracht sein, wo sich aus dem Mangel desselben die Gefahr ergäbe, dass die ungeschmückte Wand durch ihre Leere eben eine den Stil des übrigen Gerätes entkräftigende Wirkung nach sich ziehen könnte. Man wird also gut daran thun, sich klar zu machen, was an besonderem Schmucke der Wand und dem ganzen Zimmer zu gute kommen soll, ehe man zu einer Entscheidung in dieser Frage schreitet. Jedenfalls aber wird sich das Ornament, wenn es zur Verwendung kommt, im Rahmen einer anspruchslosen Flächenfüllung zu halten haben, als ein Motor, der die Linien anderer Gebilde zur Geltung kommen lassen muss, ohne durch ein allzulautes Mitsprechen deren Ton zu drücken. Wie leicht Letzteres geschehen kann, sieht man am Besten, wenn man ein an sich dekorativ wirkendes Gebilde, zum Beispiel ein Gemälde, in seiner Wirkung auf dem Untergrund einer ornamental verzierten und auf Grund einer nur durch dieses Gemälde als geschmückte Fläche wirkenden Wand betrachtet. Das Ornament der Wand wird, falls es seine diskrete Mission nicht streng einzuhalten weiss, stets die Aufmerksamkeit des Beschauers dezentralisieren und damit die Wirkungskraft des Bildes selbst verringern. Im Zimmer soll an erster Stelle der Bewohner, der Mensch, dann das in seinem Stile, das heisst nach seinen persönlichen Wünschen gebildete Geräte zur Geltung kommen, an der Wand zuerst das in höchstem Sinne dekorative Werk, das aus rein künstlerischen Intentionen, nur zu dem Zwecke: Schmuck zu sein, entstandene Gemälde, dann die weiteren dekorativen Gebilde.

Was nun die Wahl der als Ornament der Wand zu verwendenden Muster betrifft, so ergeben sich auch für diese eine Reihe von beachtenswerten Gesichtspunkten. Man wähle in erster Linie nur ein Muster, das der Fläche nicht ihren Grundcharakter durch eine halbnaturalistische, mit Licht und Schatten arbeitende Nachahmung natürlicher Gebilde nimmt. Der Wand muss stets die flächenhafte Wirkung erhalten bleiben, denn es treten Gebrauchsmomente, welche eine Fläche voraussetzen, — das Anrücken von Möbelstücken, das Aufhängen von Bildern — an sie heran. Man wähle weiter nur ein Muster, dessen Anblick nicht nur für die ersten Augenblicke besticht, sondern bedenke, dass man dasselbe durch lange Zeit in seiner täglichen unmittelbaren Umgebung werde sehen müssen und dass man unter diesen Umständen leicht Dessen überdrüssig wird, was uns bei kurzer Bekanntschaft »originell« erschien. Auch die Grösse des zu schmückenden Raumes

ziehe man bei der Wahl des Ornamentes forgfältig in Betracht, da durch den Eindruck, welchen die Farbe und die Zeichnung hervorrufen, unfere Vorftellung von feinen Gröfsenverhältnifsen ganz bedeutend beeinflufst werden kann. So wird zum Beifpiel ein kleines Zimmer mit einem grofsen Ornamente noch kleiner erfcheinen, weil fich dem Befchauer mit dem Eindrucke des grofsen Mufters auch der des grofsen Raumes verbindet und ihm fomit die hier thatfächlich vorliegenden engen Verhältniffe dadurch fcharf zum Bewufstfein kommen werden. Ebenfo wird man in einem grofsen Zimmer, falls nicht für anderweitigen reichen Wandfchmuck geforgt ift, auch das klein gemufterte Ornament zur Vermeidung eines kahlen Eindruckes umgehen müffen. Auch die Farben vermögen, wie fchon bemerkt, Einflufs auf die fcheinbare Gröfse eines Raumes zu nehmen. Dunkle Farben laffen denfelben enger, niedriger, helle Töne hingegen weiter und höher fcheinen.

156] Sitzmöbel von antikem Gepräge, entworfen von Profeffor Emanuel Seidl.

Hat man fich im Befonderen nicht für die direkte Bemalung der Wand, fondern für die Anbringung einer Tapete entfchloffen, dann wähle man eine folche, welche ihr Papiermaterial deutlich und ehrlich zugefteht. Bedrucktes Papier foll als Papier erfcheinen, nicht aber fich als koftbares Material geben wollen. — Es wurde fchon auf den Einflufs des grofs gemufterten Ornamentes auf die fcheinbare Gröfse der Zimmer hingewiefen; hier fei diefer Einflufs mit Rückficht auf die namentlich in Norddeutfchland fo rafch beliebt gewordenen grofsblumigen »englifchen Tapeten« noch einmal betont. Was für

das englifche Wohnhaus, welches meift breitere Wandflächen als das deutfche bietet, gefchaffen wurde, ift in letzterem oft nicht mehr ohne Schaden anwendbar.

Neben den beiden bisher befprochenen Möglichkeiten ift nun noch eine dritte, die nur teilweife ornamentale Ausfchmückung der Wandfläche im Sinne der Wandmalerei ins Auge zu faffen, und es käme hierfür wohl in erfter Linie der friesartige Schmuck des an die Decke grenzenden oberen Teiles der Wand in Betracht. Diefer ift ja nur in den feltenften Fällen durch Bilderfchmuck belegt, und er wird daher auch am Leichteften den ftörenden Eindruck der Leere machen können, zumal, wenn die Decke — wie das fpäter noch befprochen werden wird — eines farbigen oder ornamentalen Schmuckes entbehrt. Ein folcher Fries wird fich jedoch in feiner Farbengebung auf helle, nicht zu fchwere Töne befchränken müffen, da er fonft leicht den ganzen Raum in seiner Wirkung bedrückt.

Wenden wir uns nun den weiteren Mitteln zu, welche zu einer Verkleidung der Wand dienen, der Holzverfchalung und dem Stoffbezuge, fo bemerken wir, dafs ihnen gemeinfam eine wärmere Wirkung zu eigen ift, als fie dem Charakter des Mörtelputzes innewohnt. Diefe Dekorationsmethoden werden daher am Beften dort in Anwendung kommen, wo mit der Erzielung eines wärmeren Eindruckes auch eine Erhöhung der Behaglichkeit des Raumes verbunden ift. Was nun im Befonderen die Holzverkleidung betrifft, fo wird man diefe nur etwa bis zu Mannshöhe an den Wänden aufführen, da Räume, deren Wandverfchalung an eine hölzerne Decke ftöfst — der deutfchen Renaiffance find folche durchaus nicht fremd — durch ihre allfeitige Holzverkleidung unangenehm an das Innere eines Kaftens erinnern. Die Herftellung einer folchen Verkleidung ift allerdings mit einer einmaligen gröfseren Ausgabe verknüpft, doch wird diefe durch die Unverwüftlichkeit derfelben mit der Zeit fchon »hereingebracht.« Auch ift es ja durchaus nicht nötig, dafs das zu einer folchen Verfchalung verwendete Holz ein befonders koftbares fei; man kann fchon aus fehlerlofem Kiefern- oder Lärchenholze, fowohl in deffen gebeiztem wie in feinem einfach lafierten Zuftande, fehr Hübfches herftellen, und gerade diefes Holz nimmt mit der Zeit einen warmen und intimen Ton in hohem Grade an. Der Wand über der Holzvertäfelung wird man am beften einen weifsen oder hellfarbigen Kalkfarbenanftrich geben.

Bei Bemeffung der Höhe, welche der Holzvertäfelung gegeben wird, ift es nötig, die Höhen der für die fpätere Möblierung des Raumes vorgefehenen

Stücke in Betracht zu ziehen und die Verſchalung alsdann ſo zu bemeſſen, daſs die Kante derſelben die Linie der Möbel entweder um ein nennenswertes Maſs überragt oder in gleicher Weiſe unter ihnen zurückbleibt.

157] Aus Emanuel Seidl's römiſchem Gemach auf der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898. Nachbildung eines antiken Stuhles in gebranntem Thon von Bondi, Florenz, nach einem Marmororiginale im Muſeo Kircheriano in Rom.

Die Stoffverkleidung der Wand, welche ſowohl die ganze Wand umgreifen als auch ſich nur auf den unteren Teil derſelben erſtrecken kann, während die obere Partie dann ſo wie bei der Täfelung dem Mörtelputze oder dem Stuck zu überlaſſen wäre, iſt eine bei uns leider noch viel zu wenig eingebürgerte Art der Dekoration. Und doch, wie vornehme und ſchöne Wirkung läſst ſich mit ihr erzielen, ſowohl in ihrer einfachſten Anwendung als glatter Belag der Wand, wie auch namentlich da, wo man die Falte in ihrer ornamentalen Schönheit auszunützen weiſs. Man denke ſich zum Beiſpiele eine Wand, an welcher in etwa Mannshöhe ein naturfarbiges geglättetes und laſiertes Kiefernholzbord zieht, und von dieſem Borde abwärts einen der Wand gut anliegenden, längs-fältelig gezogenen Belag von einem hellbraunen oder grauen, oder grünen Stoffe. Man hat gerade die Stoffverkleidung der Wand vielfach als Sammelort von Staubpartikelchen bemängelt und es iſt ja eine Thatſache, daſs die mehr oder weniger rauhe Oberfläche des Stoffes dem Anhaften des Staubes ſehr entgegenkommt. Dieser Umſtand iſt aber keineswegs genügend, um deſſentwegen die Stoffdekoration der Wand zu verwerfen, denn erſtens teilt dieſe die bemängelte Eigenart mit unſeren

fämtlichen Polftermöbeln, Decken und Teppichen, die wohl kein Menfch ihrer Staubempfänglichkeit wegen wird verwerfen wollen, und zweitens laffen fich ja leicht Mittel zu einer gründlichen Reinigung diefer Stoffverkleidungen der Wände finden. Glatte Bezüge könnten einfach abgebürftet werden, fältelige Behänge liefsen fich in der Art wie unfere Treppenläufer praktikabel befeftigen, so dafs fie zeitweilig entfernt und nach erfolgter Reinigung ohne allzugrofse Mühe wieder an der Wand befeftigt werden könnten. —

Wir kommen zu dem *beweglichen Schmucke der Wand*, zu dem wir das Edelfte, was wir befitzen, das reine Kunftwerk, das keinen Gebrauchszweck im Sinne einer praktifchen Verwendung in fich fchliefst, in allererfter Linie auserwählt haben. Hier finden das gerahmte Bild in den verfchiedenen Techniken feiner Herftellung, das Oelgemälde, das Paftell, Kohlenzeichnung, Aquarell, dann weiter der Kupferftich, die Radierung, der Holzfchnitt und die photomechanifch dargeftellten Bilder ihre Heimftätte, von der aus fie ihre Wirkung auf den Befchauer üben follen. Schon hierin liegt jene wefentliche Unterfcheidung ausgefprochen, welche diefen Wandfchmuck von dem bisher befprochenen trennt: Das künftlerifche Gemälde foll das Auge des Befchauers nach fich ziehen und auf fich ruhen laffen, als auf dem edelften Punkte der von ihm gefchmückten Fläche. Wie diefes Ziel fchon durch eine entfprechende Wanddekoration als Hintergrund erreicht werden kann, ift an früherer Stelle bereits angedeutet worden. Aber noch ein anderes wirkfames Mittel zur Hebung des Eindrucks, den das Gemälde hervorrufen kann, ift uns durch den *Rahmen* desfelben an die Hand gegeben. Der Rahmen hat vor Allem den praktifchen Zweck, das bewegliche Bild, das ja infolge der fo gar gering gewordenen Sefshaftigkeit unferer Tage auch ebenfo allgemein an Stelle des früher von Künftlerhand direkt an die Wand gemalten Gemäldes getreten ift, nach allen Seiten hin zu fchützen und ihm einen künftlerifchen Abfchluss zu geben. Seine Form mufs daher eine umgreifende fein, wodurch zugleich eine Abgrenzung, ein Hervorheben des Bildes aus dem Hintergrunde bewirkt wird, feine Struktur aber foll den Blick des Befchauers auf die umfchloffene Fläche als den wertvollften Teil lenken. Ein Rahmen, welcher infolge feiner Struktur eine zentrifugale Wirkung auf das betrachtende Auge ausübt, fo zwar, dafs der Blick des Befchauers nach aufsen, von dem Kunftwerke abgelenkt wird, ift ebenfo verwerflich wie ein folcher, der durch die Art feiner Färbung oder die Maffigkeit und Technik feiner Behandlung die Wirkung des von ihm umfchloffenen Kunftwerkes drückt. Es wird alfo ftets zu dem Kunft-

158] Sitzmöbel, mit freier Benutzung antiker Motive entworfen von Prof. Emanuel Seidl in München. Ausgeführt von W. Till und Rudl & Behringer daselbst.

werke ein auch in Bezug auf Tönung und körperlichen Gehalt »stimmender« Rahmen zu wählen sein. Die Frage »Was für *Bilder* soll ich in meine Wohnung hängen?« wird wohl für jeden Fragesteller verschieden und besonders beantwortet werden müssen, und die allgemeine Auskunft »Was du liebst, das spreche auch von deinen Wänden zu dir«, wird wohl die beste, zutreffendste sein. Und doch lassen sich auch im Besonderen einige Winke geben, wenn sich diese auch nur auf das Gegenständliche der Darstellung und nicht auf das viel bedeutungstiefere »Wie« derselben beziehen können. So achte man bei der Wahl eines für unsere Wohnzimmer bestimmten Bildes wohl darauf, dass es weder durch seine Darstellung noch durch seine Farbe einen zu lebhaften Eindruck veranlasse. Solche Werke werden uns leicht lästig, falls wir gezwungen sind, sie täglich zu betrachten. Einem ganz ähnlichen Wandel unterliegt der Eindruck, den wir von manchen Genrebildern empfangen, die heitere Szenen darstellen.

Was uns in der erften Zeit an ihnen erfreut oder beluftigt, erfcheint uns leicht nach längerem Befitz platt, banal. Ein Scherz, den wir täglich fich wiederholen fehen müffen, nützt feine Wirkung auf uns ab, wir werden feiner überdrüffig. Im Ganzen mag als Leitfchnur gelten: Man wähle folche Werke, die fich in ihrem Darftellungsinhalte an natürliche Schönheiten fchliefsen, die werden uns nie läftig werden. Wir können eine fchöne Landfchaft, ein gutes Tierftück oder Stilleben Tag für Tag betrachten, ohne ein Gefühl des Ueberdruffes zu verfpüren. — Was die, der Herftellung des Bildes zugrundeliegende Technik betrifft und den Einflufs, den diefe auf den Reiz des Werkes zu nehmen vermag, fo unterfcheiden fich hier vor allem zwei Gruppen ftreng in ihrer Wirkung. Zu der erften, dem Kunftwerke im engeren Sinne, zählen alle jene Schöpfungen, an deren Entftehen die Künftlerhand felbftthätig wirkte, alfo die Malerei, die Stiche, die Radierung, die vom Künftler felbft gefertigte Lithographie und der künftlerifche Holzfchnitt. Die zweite Gruppe umfafst jene Werke, die ihr Entftehen photomechanifchen Reproduktionsmethoden oder der rein handwerklichen Handhabung der Lithographie oder des Schnittes verdanken. Während uns bei der erften Gruppe neben dem dargeftellten Gegenftande die befondere Auffaffungsweife desfelben durch den Künftler und fein befonderes, in dem Werke offenbartes Können intereffieren, fällt diefe uns perfönlich dem Werke nahebringende Teilnahme bei den Stücken aus der zweiten Gruppe weg. Sie vermag uns nur das rein Gegenftändliche zu geben, und nur in wenigen Fällen, wo der Charakter ihrer Technik zurücktritt und die Technik eines Werkes aus der erften Reihe nachzuahmen fucht — zum Beifpiele bei der Heliogravure nach Kreidezeichnungen — kommen wir auch bei ihr zu einer wärmeren, intimer perfönlichen Anteilnahme.

Während Malerei und Stich als Schmuck unferes Heimes fchon eine fchöne Vergangenheit hinter fich haben und auch die Radierung fich fchon recht gut im deutfchen Haufe eingebürgert hat, war es erft den allerjüngften Jahren vorbehalten, auch dem künftlerifchen Steindruck die Wände unferes Haufes zu erobern und den kunftvollen Holzfchnitt einzuführen. Die Beftrebungen, welche fich in diefer Richtung geltend machten, gingen von dem Gedanken aus, einen künftlerifch wertvollen und doch billigen Erfatz für jene gefchmack- und kunftlofen Oeldrucke zu fchaffen, welche das deutfche Zimmer gerade der mit materiellen Gütern nicht überlafteten Kreife fo oft verunzierten und auch noch entftellen. Mit Hinblick auf die künftlerifche Lithographie fei hier der

159] Tiſch aus Emanuel Seidl's römiſchem Gemach auf der Münchener Glaspalaſt-Ausſtellung 1898.
Darauf Gläſer von Louis C. Tiffany, New-York.

Name *Hans Thoma*'s — an den ja doch wohl Jeder beim Leſen dieſer Zeilen dachte — ausgeſprochen, als der eines Bahnbrechers der Kunſt auf ihrem neuen Wege in das Volk, als der eines Meiſters, welcher wie wenige begnadet iſt, das, was als annoch unerreichte Sehnſucht, als ſcheuer Traum im Herzen unſeres Volkes ſchlummert, ihm wiederzugeben im Bilde. Dieſe Thoma'ſchen Lithographieen, die einfach und anſpruchslos in ihrer Technik, fremd aller Geſuchtheit und Effekthaſcherei ſind, umgreifen eine ſolche Fülle von Schönheit und tiefem deutſchem Empfinden, daſs ſie gerade Jenen, welche ſich koſtbare Bilder nicht anſchaffen können, nicht genug als ein würdiger und erfreuender Wandſchmuck empfohlen werden können.

Neben dem Bilde in feinen verfchiedenen Gattungen, das wir eben befprachen, giebt es noch ein weiteres Dekorationsmittel der Wand, das fich mit Vorliebe der bildlichen Darftellung bedient, wenn gleich diefelbe bei ihm unter ganz anderen Gefichtspunkten wirken foll — *der textile Wandbehang*, der frühere Gobelin. Gerade auf diefem Felde hat die neue deutfche Zierkunft mit viel Erfolg an der Neubelebung eines alten, aber im Laufe der Zeit beinahe ganz verfandeten Kulturzweiges gefchaffen. Hatten die alten Gobelins, wie fie zumal die flandrifche und franzöfifche Kunft vom fünfzehnten bis zum fiebzehnten Jahrhundert fo herrlich hervorgebracht haben, an ihrer eigentlichen Beftimmung feftgehalten, Schmuck der Wand zu fein, fo waren die neueren Arbeiten immer mehr in die Sucht verfallen, die Wirkung von Gemälden innerhalb ihrer textilen Technik zu erzielen. Die neue Zierkunft ift auch bei dem Wandbehange auf feine urfprüngliche Beftimmung mit Entfchiedenheit zurückgegangen und hat anknüpfend an fie und unter Verwertung von Techniken, welche unferer Zeit, unferen Verhältniffen und unferem deutfchen Charakter beftens entfprechen, fchöne Stücke gefchaffen (Fig. 126). Hier fei im Befonderen auf die auch wegen ihres verhältnismäfsig billigen Preifes einer grofsen Verbreitung zugänglichen Arbeiten der Webereifchule in Scherrebek in Schleswig-Holftein hingewiefen. Dort werden in einer foliden und warm wirkenden Technik, die man aus der Hausinduftrie Skandinaviens, im Befonderen Norwegens übernahm, unter forgfältiger Leitung die Entwürfe zahlreicher Künftler ausgeführt, die beinahe durchwegs als Mufterftücke für einen fchönen deutfchen Wandbehang in unferen Räumen gelten können (Fig. 129).

Auch zweier Gebrauchsgegenftände, welche ihren Platz an der Wand des Zimmers finden, fei hier noch gedacht — des *Spiegels,* und der Uhr. Ich will die Frage nur aufwerfen, ob ein Spiegel an der Wand des Wohnzimmers oder des Salons in unferen Tagen überhaupt berechtigt ift, da er nicht mehr wie früher die Aufgabe hat, einer unzureichenden Beleuchtung durch feine Lichtreflexe aufzuhelfen. Ein Bedürfnis, fich in diefen Räumen in den Spiegel zu fehen, tritt wohl nicht allzuhäufig an Leute heran, welche über eine nur normale Eitelkeit verfügen. Für diefe genügt vielmehr der Spiegel im Schlafzimmer (Spiegelfchrank) und jener im Vorraume, in den fie einen Blick werfen, ehe fie die Wohnräume betreten. Soll aber trotzdem ein Spiegel auch in diefe Räume, dann gebe man ihm auch hier Das, was man ihm im Schlafzimmer und im Vorhaufe wie felbftverftändlich gewährt — Licht und einen Platz, von dem aus er den Be-

ſchauer widerſpiegeln kann, auch ohne daſs dieſer ſich dazu auf die Zehen ſtellen und den Hals verrenken muſs. Dieſe Forderung ſcheint ſelbſtverſtändlich, und doch wird viel gegen ſie gefehlt. Man hängt den Spiegel gerne quer über das hochlehnige, auf dem Borde ſeiner Lehne mit Kleingeräte beſtellte Sopha und giebt ihm, da man ſehr wohl fühlt, daſs er zu hoch hängt, eine ſchiefe Stellung in der Weiſe, daſs man ſeinen oberen Teil ſich nach vorne neigen, von der Wand weiter abſtehen läſst, als ſeine untere Hälfte. Aus dieſer Methode ergiebt ſich eine ganze Reihe von Fehlern, von denen das Zu-hoch-hängen des Spiegels wohl noch der geringſte iſt. In einem ſo aufgehängten Spiegel kann ſich überhaupt nur ſehen, wer entweder ſehr gute Augen hat — denn vor dem Sopha ſteht ein ſchwerer Tiſch, hinter dem Tiſche Seſſel und erſt hinter dieſen kann der Beſchauer ſtehen — oder wer kühn genug iſt, auf das Sopha zu klettern. Durch das vorgeneigte Hängen des Spiegels wird ferner, da der Spiegel ja in einer Parallelen zu ſeiner Fläche reflektiert, auch das reflektierte Bild gleichfalls vorgeneigt und ſchief erſcheinen, es wird zum Beiſpiel die im Spiegel wiedergegebene Vertikale mit ihrem Vorbilde nicht parallel laufen, ſondern ſich mit dieſem in ihrer Verlängerung nach oben ſchneiden. Ein ſolches Spiegelbild, das nicht wie wir auf einem wagrechten, ſondern auf einem abfallenden Boden zu ſtehen ſcheint, giebt eine ganz unäſthetiſche, unſichere Wirkung. — Steht zum Ueberfluſse das Sopha dann

160] Stuhl mit Verwertung antiker Motive entworfen von Profeſſor Emanuel Seidl, München.

auch noch an der Wand, welches das oder die Fenſter enthält — und die Aufſtellung deſſelben zwiſchen zwei Fenſtern trifft man ja ſehr häufig — ſo iſt der alſo gegen die Belichtung geborgene Spiegel um ein Weiteres in ſeiner Fähigkeit zu reflektieren beſchränkt. Aus all dieſen Angaben darüber, wie der Spiegel nicht hängen ſoll, ergiebt ſich der Schluſs, wie man ihn am Beſten hängt, wohl klar genug. Nur das ſei noch erwähnt, daſs es bei der einfachen Ueberlegung: der Spiegel im Wohnhauſe ſei da, um den hineinblickenden ſtehenden und nicht liegenden Menſchen zu zeigen, doch ſinngemäſser erſcheint, denſelben längs und nicht der Quere nach an die Wand zu hängen.

Ueber die *Uhr* an der Wand nur wenige Worte. Sie hat ſich in der Geſtalt des Chronometers nun bei uns wohl am Meiſten verbreitet und hat in dieſer gewiſs praktiſchen Form, welche das Werk gegen Staub und äuſsere Einflüſſe ſicher verwahrt, die offene Pendeluhr beinahe ganz verdrängt. Gleich der Standuhr hat auch ſie ſich bisher in der Ausſtattung des Uhrkaſtens nur wenig über die Nachahmung alter Stile erhoben. Daſs eine Neugeſtaltung jedoch auch hier nur eine Frage der allernächſten Zeit ſein kann, erſcheint natürlich. Glückliche Verſuche, die offene Pendeluhr durch praktiſche Schutzvorrichtungen vor dem Staube zu wahren und ſie ſo in zeitgemäſser Geſtalt unſerem Zimmer wiederzugewinnen, liegen in ſtattlicher Reihe vor, und es iſt das um ſo freudiger zu begrüſsen, als uns mit dem ſtetigen, durch keine Wand gedämpften Gleichklange des Pendels ein unſeren Raum glücklich belebendes Motiv wieder erſchloſſen wird.

Noch weit ſeltener, wie die künſtleriſch und äſthetiſch wirkſam und einwandfrei behandelte Seitenbegrenzung des Raumes, die Wand, findet man heute leider ſeine *Decke* verſtändniſsvoll behandelt. Die Linie der Decke unſerer Zimmer ſchneidet die aufſteigende Linie der Wände in rechtem Winkel; dieſer trägt ſomit bei zur Veranſchaulichung der konſtruktiven Idee des Raumes und ſoll daher dem nach oben blickenden Auge als ſolcher zur Empfindung kommen. Dieſe Empfindung kann auch bei einheitlicher Färbung und bei hoher Entfernung erreicht werden, durch eine plaſtiſche oder farbige Begrenzung einer der beiden hier aneinander ſtoſsenden Flächen. Wir haben als ſolche ſchon den durch einen friesartigen Saum hergeſtellten Schmuck des oberen Teiles der Wand erwähnt. In ſeiner primitivſten Form wird ſich dieſer Schmuck als einfache Linie präſentieren, oder er wird, wie das zum Beiſpiele in der nachklaſſiſchen Zeit vielfach mit gutem Erfolge verſucht wurde, in Form einer vergoldeten oder farbigen Leiſte oder einer Stuckkehle an die Stelle des Zuſammen-

treffens der beiden Flächen gefügt werden können. Dieſe Forderung wurde auch von der Geſtaltungsweiſe im Allgemeinen erfüllt, welche Wand und Decke im Laufe der letzten Jahrzehnte erfuhren, und die Sünden der Dekorationsmethoden dieſes Zeitabſchnittes beginnen erſt bei der Behandlungsweiſe, welche er der Decke ſelbſt angedeihen liefs. — Wieder, wie bei der Betrachtung der Wand, müſſen wir uns bei Betrachtung der Decke unſeres Zimmers klar vor Augen halten, dafs wir es mit einem Gebilde zu thun haben, welches dazu geſchaffen wurde, den Raum nach einer Seite — nach der Höhe — zu begrenzen, deſſen Hauptaufgabe alſo eine konſtruktive iſt. Auch ſoll ſie gewiſſermafsen den Hintergrund abgeben für eine Reihe inmitten des Raumes befindlicher Gegenſtände — Beleuchtungskörper — auf welche ſich die Aufmerkſamkeit des nach oben blickenden Auges beſonders richtet. Was zunächſt die rein konſtruktive Form der Decke betrifft, ſo kann dieſe in verſchiedener Weiſe zum Ausdrucke kommen. Bedenkt man jedoch die Verhältniſſe des heutigen Zimmers und die meiſt flache Eiſen-, beziehungsweiſe Holzbalkenkonſtruktion ſeiner Decke, ſo kommt zunächſt jene Art in Betracht, die den konſtruktiven Charakter des Tragens durch eine für das Gebälke mehr oder weniger charakteriſtiſche Verbindung von Längs- und Querbalken andeutet; ferner die ebene, beziehungsweiſe durch Stuckauftragungen mit plaſtiſchem Schmuck verſehene Decke. Die erſtere Form iſt die weniger häufige, koſtſpieligere, und ihr Vorkommen beſchränkt ſich im Miethauſe wohl nur auf die »Herrſchaftswohnungen«, in denen

161] Stuhl mit Verwertung antiker Motive entworfen von Profeſſor Emanuel Seidl, München.

ſie zurückgreifend auf die Formenſprache der Renaiſſance hier und da gefunden wird. Von ihr iſt zu ſagen, was ſchon von der Holztäfelung der Wände geſagt wurde: ein Abgehen von dem Aberglauben, daſs es koſtbare Holzarten ſein müſsten, die hierzu allein in Verwendung kommen könnten, würde ſicher zu einer allgemeineren Anwendung dieſer ſchon durch ihr Material warm und heimiſch wirkenden Dekorationsmethode der Decke führen. Gerade in dieſer Hinſicht haben Verſuche mit glattem, naturfarbenem, einfach laſiertem Holze ſchon die ſchönſten Erfolge gezeitigt.

Schon bei einer ſolchen Verſchalung der Decke durch eine von der Formenbildung des Gebälkes ausgehende Holzverkleidung wird ſich, wie bei der Balkendecke ſelbſt, eine Plaſtik derſelben im Sinne einer Höhen- und Tiefenwirkung ihrer einzelnen Teile ergeben. Dieſe Plaſtik iſt eine durch die konſtruktive Idee bedingte, motivierte, und da an die Decke Flächenanforderungen, wie wir ſolche bei der Wand erwähnten, nicht geſtellt werden können, ſo ſteht einer plaſtiſchen Behandlung der Decke unſerer Zimmer auch aus rein praktiſchen Geſichtspunkten Nichts entgegen. Eine Forderung hingegen, welche ſich mit Recht erheben wird, geht dahin, daſs Das, was ſich als Plaſtik an der Decke giebt, auch thatſächlich Plaſtik ſei; mit dieſer Forderung aber iſt jener Punkt berührt, gegen den von unſeren Deckenmalern wohl am Allerhäufigſten verſtoſsen wird. Solange ſich ein plaſtiſcher Schmuck in Form von Stuckauftragungen, ſei es in Form einer reliefartigen Roſette in der Mitte des Zimmers, ſei es als guirlandenartig den Plafond umziehendes Ornament, ſei es in Form von Rahmen, Leiſten oder wie immer an die Decke ſetzt, kann hierdurch unter Umſtänden eine ſchöne und künſtleriſche Wirkung erreicht werden. Dieſe Plaſtik wird ihren plaſtiſchen Charakter zum Ausdrucke bringen, von welchem Standorte im Zimmer auch immer man ſie betrachten möge. Völlig anders aber verhält ſich in dieſer Hinſicht jene gemalte Plaſtik, welche durch farbige Wiedergabe von Licht und Schattenwirkungen auf der ebenen Fläche den Charakter einer Reliefdarſtellung vorzutäuſchen ſucht. Denn dieſe beſondere, gemalte Licht- und Schattenwirkung wird ſich nur ſcheinbar unter Vorausſetzung einer beſtimmten Beleuchtung ebenſo wie eines beſtimmten Betrachtungsortes mit der thatſächlichen Wirkung eines Reliefs decken, unter allen anderen Umſtänden aber als Das erſcheinen, was ſie iſt, ein gemaltes, aber abſcheulich aus der Fläche fallendes Ornament, das die Aeſthetik und Harmonie der Decke, beziehungsweiſe des Raumes auf das Schlimmſte beeinträchtigt. Ein Gleiches gilt von der halbnaturaliſtiſchen Dar-

162] Fenfternifche aus einem von den Münchener Architekten Helbig und Haiger eingerichteten Wohnraum auf der Münchener Glaspalaft-Ausftellung 1898.

ftellung von Gewölk, Amoretten, Geranke, Obft oder Blumenftilleben und ähnlichen Motiven.

Nachdem wir erörtert haben, wie die »gemalte«, das heifst, die auf dem Grund eines Putzmörtelbewurfes und eines diefen überziehenden Kalk- oder Leimfarbenanftriches mit dem Pinfel ornamentierte Decke befchaffen fein foll, wollen wir die Grundbedingungen für ihren finngemäfsen Schmuck befprechen.

Da drängt fich zunächft die Frage auf: Welche Gefichtspunkte find es, von denen die Eigenart der Decke beftimmt wird, und wie im Befonderen foll die Decke gefchmückt werden, wenn ein Verzicht auf die Farbe nicht geleiftet werden kann oder foll?

Halten wir uns wieder das ganze Zimmer als Raum vor Augen — wir werden dann fehen, dafs die Farbenwerte und Liniengebilde, von welchen wir

den ſtärkſten koloriſtiſchen, beziehungsweiſe linearen Eindruck empfangen, diejenigen ſind, welche ſich ungefähr in unſerer Augenhöhe befinden, daſs dieſe Eindrücke alſo an die Möbel, an einen Teil der Wand, die Thüren, Fenſter, Vorhänge u. ſ. w. gebunden ſind. Dieſe Werte werden demnach der Harmonie des Zimmers als tonangebend zugrundeliegen müſſen, und auf ſie muſs ſich die Decke, welche vermöge ihrer konſtruktiven Stellung für den Charakter des Zimmers nur eine Bedeutung zweiter Ordnung hat, in ihrer Farbe und in ihren Linien ſtimmen, um ſich dem Einklange des Raumes zu fügen. — Gehen wir auch hier aus von der einfachſten Form, der nur durch die konſtruktive Linie und durch das Material wirkenden, einfach weiſs geſtrichenen Decke, ſo ſehen wir, daſs ſchon dieſe vor einer fehlerhaft »geſchmückten« Decke jedenfalls den einen groſsen Vorzug aufzuweiſen hat, daſs ihre Wirkung niemals eine ſtörende ſein wird. Eine ſolche weiſse oder in einer hellen, dem Charakter des Zimmers angepaſsten Farbe gehaltene Decke giebt dem Raume Licht und Höhe, und man wird ſich daher unter Umſtänden, die dieſen Eindruck wünſchenswert erſcheinen laſſen, ebenſo wie in Verhältniſſen, die gröſsere Aufwendungen auf die Herſtellung der Decke nicht geſtatten, gern auf ſie beſchränken. Gerade in der Mietwohnung, wo es ſich oft für den Verſtändigen darum handelt, an Stelle einer übernommenen häſslichen Decke mit geringen Koſten eine wenigſtens äſthetiſch wirkende zu ſchaffen, wird die einfarbige Kalkfarbendecke — die ja ſpäter immer noch ornamentiert werden kann — eine gern geſuchte Zuflucht bieten. — Eine Decke mit an und für ſich dunkler Färbung oder in einer Farbe, welche gegenüber jener der Wände dunkel erſcheint, wird man wegen ihrer die Höhe und Helligkeit des Zimmers drückenden Wirkung in unſerem ohnehin nicht allzureich mit dieſen köſtlichen Dingen geſegneten Mietwohnungen vermeiden.

Sind die Mittel zu reicherem Schmuck der Decke gegeben, und ſoll dieſer durch flachornamentale Dekoration bewerkſtelligt werden, ſo kommen hierfür zwei verſchiedene Methoden in Betracht, von welchen jede in ihrer beſonderen Art eine äſthetiſche Füllung der Fläche erſtrebt. Während die eine die Ebene der Decke durch ein dieſelbe gleichmäſsig überziehendes Ornament erfüllt und betont — für welches dieſelben Grundſätze maſsgebend ſind, wie wir ſie bei Beſprechung der Wand erwähnten — ſucht die andere ſich um den Mittelpunkt der Fläche, als um den Ausgangspunkt des Beleuchtungskörpers, in ſymmetriſch ausſtrahlender Weiſe anzuordnen. Beide Methoden können ihre Löſung wohl auch durch Bekleben der Decke mit Papiertapeten, welchen das

163] Wand aus dem Mufikzimmer im Haufe des Medizinalrates Prof. Neiffer in Breslau. Gefchaffen von dem Maler Fritz Erler-München, im Jahre 1898. Holzverkleidung in mattem Eichen- und Birnbaumholz.

Ornament aufgedruckt ift, und auch durch Bemalung der Decke finden, zu welchem letzteren Zwecke fich namentlich die entfchieden wieder in Auffchwung begriffene Schablonenmalerei ganz vortrefflich eignet. Jedenfalls aber wird der Schmuck der Decke weit mehr noch als jener der Wand fich ftets vor jeglicher Ueberfüllung und Ueberlaftung der Fläche hüten müffen.

Auch der plaftifche Schmuck der Decke, wie er durch Stuckauftragungen unter ornamentalen Bedingungen erreicht wird, kommt bei der künftlerifch reicheren Ausgeftaltung in Frage. Auch er kann fein Ziel fowohl in einer ftruktiven Anordnung erreichen, zum Beifpiel durch ein randläufiges Ornament, das die Gliederung der Decke gegen die Wand betont, als auch durch eine Füllung des Feldes mittels ornamentaler Gebilde. Beide Dekorationsmethoden aber, Malerei und Plaftik, werden, falls fie Anfpruch auf künftlerifche Geltung erheben, fich nur als Das geben dürfen — was fie wirklich find. Ornamentale Malerei erfcheine als folche und fuche nach ihrer Wirkung in dem weiten Bereiche ihrer

eigenen Bildungsfähigkeit, und der Stuck laſſe von der Farbe, und dem Beſtreben, als Architektur zu wirken, und gebe ſich als Das, was Eigenart ſeiner Natur iſt, als ein weiſses, bildſames Material. Er vermeide es, die Gliederung der Holzdecke nachzuahmen, denn ihm fehlt die tragende Kraft, welche dem Holzbalken innewohnt und deren von dem Beſchauer empfundenes Vorhandenſein die ſichere Wirkung dieſer Deckenſtruktur hervorruft. An den Stuck als Material knüpft ſich für den Beſchauer keine ſolche Erfahrungsaſſoziation, es wird daher eine Stuckornamentik im Sinne der Holzarchitektur als unäſthetiſch empfunden werden. Die Erſetzung von Stuck durch gepreſsten Pappdeckel, Papiermaché-Surrogate und ähnlichen Plunder, wie ſie das Bedürfnis nach äuſserlich beſtechenden Eintagsdekorationen für Feſtlichkeiten u. ſ. w. auch in das Zimmer geleitet hat, iſt hier als ein durchaus unwürdiger, minderwertiger, gleichfalls auf dem Boden gewollter Täuſchung beruhender Erſatz zu verwerfen und zu bekämpfen.

Als die letzte der Begrenzungsſeiten unſerer Wohnräume iſt noch der *Fuſsboden* zu erwähnen. Er beſteht in der modernen Mietwohnung unſeren klimatiſchen Verhältniſſen entſprechend dem Materiale nach beinahe durchwegs aus Holz und zwar aus dem von hartem Holze angefertigten Parkett. Das ſind einzelne Holztafeln, welche durch Nut und Feder ſeitlich in einander gefügt werden und ſo eine den ganzen Fuſsboden bedeckende, mehr oder weniger fugenfreie Holzfläche bilden. Je nach dem Syſtem, welches man der Zuſammenfügung dieſer einzelnen, durch natürliche Farbennuancen untereinander oft ein wenig verſchiedenen Brettchen zugrunde legt, beziehungsweiſe nach dem Maſse, wie man gerade dieſe Farbennuancen und die Struktur des Holzes durch eine beabſichtigte Anordnung der ſich unterſcheidenden Bretter zu einander zur Geltung bringt, ergibt ſich auf der Fläche des Fuſsbodens ein Ornament. Die Muſterung desſelben wird, wegen der ſchon bei der Wandornamentik erwähnten Beeinfluſsung unſeres Augenmaſses durch die Gröſse des Muſters, im Verhältnis zu den Dimenſionen des Raumes überhaupt ſtehen müſſen. Die Art des Muſters ſelbſt wird je nach Umſtänden den weiten Spielraum zwiſchen dem einfachen Riemenparkett und einem die Fläche in einen Friesſtreifen längs der Wand, ein Mittelſtück und die Füllung gliedernden Ornamente haben. Die hier in Anwendung kommende Technik entſpricht durch den von ihr erreichten hohen Grad von Sauberkeit, leichter Reinigungszugänglichkeit und angenehmer Geſamtwirkung einer Reihe von Anforderungen, welche aus geſundheitlichen und künſtleriſchen Ge-

164] Orgel aus einem von Fritz Erler-München geschaffenen Musikzimmer im Hause des Medizinalrates Prof. Neisser in Breslau.

ſichtspunkten an den Fuſsboden geſtellt werden. Weniger glücklich erſcheint die Sitte, die ſo entſtehenden Flächen durch »Einlaſſen« mit Wachskompoſitionen und darauffolgendes Bürſten in ſpiegelblanke Rutſchbahnen umzuwandeln. Gerade dem matten, anſpruchsloſen Charakter des natürlichen, ſauber gehaltenen Parkettbodens, deſſen Pflege übrigens gewiſs nicht ſoviel Arbeit, wie jene des gewichſten Fuſsbodens erfordert, iſt eine ſo ſichere, gemütliche und warme Wirkung zu eigen, wie ſie die gerade für den nicht »Salonmenſchen« und ſeine Umgebung lebensgefährliche gewichſte Fläche nie erreicht. Auch das namentlich im natürlich oder künſtlich ſtark belichteten Zimmer erfolgende Spiegeln des Bodens mit ſeinen die Aufmerkſamkeit auf die untergeordnetſte Fläche des Raumes ablenkenden Glanzlichtern wird dadurch umgangen. Mehr noch wie an die Wand tritt durch ſeinen Gebrauchszweck an den Fuſsboden die Anforderung heran, daſs er ebene Fläche ſei und daher auch als ſolche wirke; dementſprechend wird das durch die Parkettlage erreichte Ornament ſich auch ſtreng im Rahmen der Fläche zu halten haben; vermeiden muſs man eine Anordnung der einzelnen durch die Farbe nüancierten Brettchen in einer Weiſe, welche als Licht- und Schattenwirkung körperlicher Gebilde zur Geltung kommen könnte. Neben dem Parkettboden kommt für die bürgerliche Wohnung wohl nur noch der namentlich in älteren Häuſern noch vielfach vorhandene Dielenboden in Betracht, welcher ſich aus nebeneinander gelegten Brettern aus weichem Holze und von gleichlaufender Längsſtruktur zuſammenſetzt. Gegen die Wand iſt der Abſchluſs auch dieſes Bodenbelages durch eine meiſt ſchmale, mehr oder weniger gegliederte Randleiſte erzielt. Auch dieſer Dielenboden vermag, falls man ihm ermöglicht, die Eigenart ſeines Materiales zur Geltung zu bringen, falls man alſo ſeine Holzwirkung nicht beeinträchtigt, ſehr wohl eine vollwertige Grundlage für unſer häusliches Inventar zu geben — vorausgeſetzt natürlich, daſs die Farbe des Holzes mit jener unſeres Gerätes in Harmonie zu bringen iſt. Sich zu dieſem Zwecke des als ſo »praktiſch« — da leicht zu reinigen — verbreiteten Oelfarben- oder Lackanſtriches der Dielen zu bedienen, erſcheint inſoweit als eine Vergewaltigung des thatſächlich verwendeten Materiales, als ſich dieſe Deckmittel meiſt raſch an einzelnen Stellen abzunützen pflegen; worauf eine unſchöne und ſtörende Verquickung des Holz- und Oelfarbencharakters hervortritt. Es kann nicht oft genug darauf hingewieſen werden, daſs Achtung vor der Eigenart, vor dem Charakter des Materiales, ſei dieſes ſelbſt noch ſo wenig wertvoll, eine erſte Bedingung iſt, ohne die eine wahrhaftige und ächte Schönheit nicht erreicht werden kann.

165] Aus einem von Fritz Erler-München im Haufe des Medizinalrates Prof. Neiffer in Breslau gefchaffenen Mufikzimmer.

In vielen Fällen ergiebt fich die praktifch bedingte Notwendigkeit, fei es, um eine noch fchlechtere Wärmeleitung zu fchaffen, als fie dem hölzernen Fufsboden eigen ift, fei es um das Geräufch der Schritte auf dem Parkett zu verhindern, den Fufsboden mit einem Gewebe, einem *Teppiche* zu belegen; in anderen Fällen verwendet man diefes Stück aus reiner Freude an der dekorativen Wirkung deffelben. Eine Reihe von Bedingungen, welche fich an die richtige Geftaltung des Fufsbodens felbft knüpften, haben auch für feinen Belag, den Teppich, volle Geltung. Auch diefer hat als Ebene zu wirken, auch er mufs frei fein von grellen, das Auge auf fich lenkenden Effekten und mufs es vermeiden, durch halbnaturaliftifche Darftellung natürlicher Gebilde innerhalb feines Ornamentes bei dem ihn mit Füfsen Tretenden jenes peinliche Gefühl des Zauderns zu erwecken, das den gebildeten Menfchen wohl ftets ergreifen wird, wenn er fcheinbar lebende Blumen oder fonftige Lebewefen zertreten follte. Unfere moderne Wohnung fteht gerade in Bezug auf den Teppich noch fehr unter dem

Einfluſſe des Orients. Es iſt dringend zu wünſchen, daſs ſie ſich durch Förderung der ſchönen Anſätze, welche ſich in der Pflege dieſes Gebrauchsſtückes gerade in dem jungen Kunſthandwerke zeigen, bald völlig aus den Feſſeln dieſer traditionell gewordenen Auffaſſung für den Bodenbelag befreien möge, die doch nie in eine Stimmung mit unſerem deutſchen Zimmer zuſammenklingen wird. Für kleinere Stücke — Schreibtiſchvorlagen, Bettvorleger — iſt auch das natürliche Fell, inſoweit es ſich von allen Nachahmungen koſtbarerer Stücke durch künſtliche Kolorierung und von aller widernatürlicher Färbung frei hält, ein ſehr glücklicher Erſatz. Man wird hier die billigen Ziegen- und Haidſchnuckenfelle mit guter Wirkung verwenden können. Groſse, von Raubtieren gewonnene Felle werden ihres hohen Preiſes wegen für das Bürgerhaus wohl nur von untergeordneter Bedeutung ſein. Die Sitte, bei ſolchen Paradefellen den Kopf des betreffenden Tieres auszuſtopfen, und als plaſtiſchen Anhang an dem Felle zu belaſſen, iſt nicht zu billigen, da dieſer maſſive Kopf, welcher aus der Geſichtshöhe oft nicht deutlich wahrgenommen wird, den Gehenden leicht zu Fall bringen kann. Denn der Bodenbelag unſeres Zimmers ſoll ſo beſchaffen ſein, daſs wir über ihn wandeln können, ohne auf ihn achten zu müſſen. Für Badezimmer und Korridor käme vielleicht auch das ſo leicht ſauber zu erhaltende und die Wärme schlecht leitende Linoleum in Betracht.

Zu den weiteren immobilen Beſtandteilen unſerer Mietwohnungen gehören die *Thüren und Fenſter.* Auch ſie werden ja, ebenſo wie die noch ſpäter zu beſprechenden Oefen, von den Mietern fertig übernommen und auch ihre Auswechſelung iſt, falls eine ſolche infolge verfehlter Anlage vorgenommen werden ſoll, mit groſsen Koſten verbunden. Bei Beſprechung der Anſprüche, welche an die erſteren, an Thüren und Fenſterrahmen zu ſtellen ſind, kann gleich an jene Forderung wieder angeknüpft werden, mit welcher die Bemerkungen über den Charakter des hölzernen Fuſsbodens geſchloſsen wurden: Man gebe dem Materiale wieder, was des Materiales iſt. Auch hier wird die natürliche Maſerung des Holzes in ihrer unwillkürlichen, reizvollen Schönheit vollkommen ausreichen, um die Flächen nicht langweilig erſcheinen zu laſſen, und dieſe natürliche Ornamentik kann leicht durch entſprechende Laſierung beziehungsweiſe Beizung infolge der verſchieden ſtarken Auffaugfähigkeit der Maſerierung nicht nur gehoben, ſondern auch auf jenen Ton geſtimmt werden, welcher als Farbe harmoniſch ſich in die Stimmung des Zimmers fügt. Soll der Oelfarbenanſtrich dennoch herangezogen werden, und das wird namentlich an Stellen nötig sein, welche

ſtarken Witterungseinflüſſen oder groſser Feuchtigkeit ausgeſetzt sind — alſo etwa an den nach auſsen gerichteten Teilen der Fenſterrahmen, an den Fenſterrahmen überhaupt, in der Küche u. ſ. w. — da gebe er ſich auch als Das, was er iſt. Er vermeide es vor Allem, durch eine mit dunklerer Farbe künſtlich aufgetragene, mit der wirklichen Struktur des Holzes in keinerlei Zuſammenhang ſtehende conventionelle »Maſerierung« einen natürlichen Schmuck des Holzes nachahmen zu wollen, der ſeinem Charakter fremd iſt, andererſeits aber ſchrecke er auch gegebenen Falles nicht vor der Benützung einer Farbenſkala zurück, auf die er vermöge ſeiner Eigenart alles Recht beſitzt. Warum also dann nicht grün geſtrichene Fenſterrahmen oder blaue Thüren? In einem Raume, in welchem dieſe Farben durch ihre harmoniſche Verteilung auch in dem übrigen Mobiliar und in der weiteren Ornamentik den Ton angeben, kann dadurch gewiſs keine äſthetiſche Sünde begangen werden. Man denke an die ſchöne Verwertung, welche die Farbe gerade in dieſer Anwendung in der Bauernſtube Süddeutſchlands gefunden, an die freundliche Wirkung, die ſie hier erzielt, und an die ſich dem Stile ihrer Zeit als einzig paſſender Ausdruck einordnenden weiſsgeſtrichenen Fenſter und Thüren des Empire und der Biedermeierzeit. Dies ſind Fälle, in denen der Charakter des Materiales, welches dem Anſtriche als Fundament zugrunde liegt — des Holzes — überhaupt nur in Bezug auf ſeine konstruktive Eigenart in Anſpruch genommen wird, in denen aber die ſichtbare Auſsenſeite, ohne auf Täuschung des Beſchauers auszugehen, ſich als das Material bekennt, das ſie iſt: Oelfarbenanſtrich. Was die Form unſerer Thüren betrifft, ſo halte man ſich auch zu ihrem richtigen Verſtändnis deren Zweck und deren konſtruktive Stellung innerhalb der Wand vor Augen, und lege einer beſonderen Schmückung vor Allem die ſo ſich ergebenden Funktionen zugrunde. Ein kräftiger in die Mauer eingelaſſener, aber ſich durch ſeine Profilierung von dieſer abhebender Thürrahmen, welcher nicht nur ein Loch in der Mauer umſpannt, ſondern uns zugleich, ohne plump und roh zu wirken, plauſibel macht, daſs er es vermag, durch ſeine Kraft die hier ausgefallene Stütze des über ihm befindlichen Teiles der Mauer zu erſetzen und die Mauerwände zu ſeinen Seiten zu beherrſchen, wird die Grundlage derſelben bilden. In der Darſtellung dieſer Idee wird die Thüre als ſolche den Rahmen unterſtützen müſſen; ſie wird ſich alſo als eine Verbindung von Brettern darſtellen, die teils in der Längsrichtung ſtützen, teils quer verlaufen, und so die einfach füllenden Flächen inmitten umſchlieſsen. Kurz, ſie verwirkliche durch ihren Aufbau eine Lehre, auf die im Folgenden noch des Oefteren wird Bezug

genommen werden müffen: Die konstruktive Idee darf fich in ihrer Darftellung niemals auf das Wiffen des Befchauers verlaffen, fie mufs fich vielmehr durch deutliche Darlegung der konstruktiven Linien zum Ausdrucke bringen. So nur wird fie eine äfthetifche Wirkung erreichen, infoweit wir unter die Gefichtspunkte der Aefthetik auch die Harmonie von thatfächlichem Kraftgehalte und Krafterfcheinung einbeziehen.

Die Frage, ob einfache, das heifst einflügelige, oder Doppelthüren zu wählen feien, wird in erfter Linie von der Gröfse der zu durchbrechenden Wand, der Gröfse der zu verbindenden Räumlichkeiten und dem perfönlichen Gefchmacke abhängig zu machen fein. In der modernen Mietwohnung findet man nun meift die einfache Thüre vor und fie wird für unfere Bedürfniffe wohl auch in den meiften Fällen genügen, denn unfer Gebrauch bedingt hier nur einen für uns und unfer Geräte bequemen Durchgang, nicht aber ein Portal. Auch hier ift mit dem Weichen der grofsen Schränke der Renaiffance eine neue Gebrauchsform in den Vordergrund getreten. Was dem befonderen Schmuck zunächft des Thürrahmens betrifft, fo kann diefer in einer charakteristifchen Profilierung deffelben ebenfo wie in der Art feiner Verdachung oder Bekrönung zum Ausdrucke kommen. In Bezug auf letztere lege man fich möglichfte Befchränkung auf, man bedenke, dafs die Verdachung der Thüre eine aus dem Gebiete der Aufsenarchitektur — wo fie einen praktifchen Wert als Abflufsleiter des Regenwaffers hat — in das Zimmer zu rein dekorativem Zwecke übernommene Zierform darftellen foll, fich alfo jeder Schwere enthalten mufs. Das Anbringen von Borden oberhalb der Thüre, auf welche man Ziergeräte ftellt, bildet unter Umftänden einen hübfchen und intimen Schmuck, nur mufs dem Ziergeräte felbft künstlerifcher Wert auch wirklich innewohnen. Auch die gemalte Superporte ift von der jungen Zierkunft als ein willkommenes Mittel, den Raum über dem Thürrahmen dekorativ zu beleben, wieder aufgenommen worden. Unfere Figuren 131, 133 und 135 geben Anregung auf diefem Gebiete. Auch die Thüre felbft ift künftlerifchem Schmucke in hohem Grade zugänglich. Es fei hier vor Allem der Befchläge aus Schmiedeeifen gedacht, welche ausgehend von den Thürangeln die konftruktive Gliederung des Holzes unterftützen und auch aus den Ecken der Thüre ausftrahlend die Idee des Zufammenfaffens der beweglichen Thüre als Gebilde veranfchaulichen können. Auch Schlofs und Klinke können künstlerisch durchbildet werden, und fchon die Anwendung eines an fich edel wirkenden Materiales wird hier als Schmuck erfcheinen. Von der Klinke ift zu verlangen, dafs fie voll und eckenlos in der

ſie umgreifenden Hand liege, — ſchon durch Erfüllung dieſer Forderung wird ſie ſich von ſelbſt zu einer äſthetiſchen Form geſtalten.

Das Verhängen ſchlieſsbarer Thüren durch Portièren iſt als eine widerſinnige Einrichtung nicht zu billigen. Solche Portièren beſtehen als ein beweglicher Erſatz der Thüren vielmehr nur dort zu Recht, wo die bewegliche Thüre aus dem Rahmen entfernt worden iſt und durch die Portière die Trennung zweier Räume herbeigeführt wird. Gemäſs dieſem Zweck wird die Portière ſtets aus ſchwerem Stoffe beſtehen müſſen, nicht alſo in der Art eines leichten Vorhanges behandelt werden dürfen. Ihr Faltenwurf ſei einfach uud enthalte ſich aller Künſteleien, ihr Ornament folge der durch die Längsfalte beſtimmten Struktur in einer von oben nach unten ſich ſenkenden oder von unten nach oben aufſteigenden Weiſe. Die Befeſtigung der Portière erfolgt am Beſten durch einen Beſatz von Bronze- oder Meſſingringen, welche über eine Querſtange aus dem gleichen Materiale laufen, die wieder in beiderſeits der Thüre angebrachten Griffen ruht. Auch an dieſen Hilfsgeräten wird ſich leicht ſowohl durch Veranſchaulichung des Tragens wie auch des Greifens und Haltens der Ausgangspunkt für eine weitere ornamentale Ausſchmückung ergeben.

Dieſelben Grundſätze, welche die Eigenart des Aufbaues der Thüre bedingen, wirken in der Hauptſache auch auf die Form des Fenſters beſtimmend ein, doch wird dieſes, welches ja einen nur geringeren Mauerausſchnitt beanſprucht, ſich auch entſprechend dieſer geringeren Kraftleiſtung in leichteren Formen halten können. Die Füllung innerhalb der konſtruktiven Längs- und Querleiſten wird hier durch das zwiſchen dieſe eingelaſſene Glas gebildet. Als Gebilde hat das Fenſter in erſter Linie die Aufgabe, unſerem Zimmer Licht und Luft zu vermitteln. Unſere Tage haben jene archaïſierende Mode glücklich überwunden, welche ſich in Dämmerſtimmung und Butzenſcheiben gefiel; wir haben die Erkenntnis wiedererlangt, daſs erſt das Licht dem körperlichen ebenſo wie dem flächenhaften Gebilde einerſeits durch das Hervorheben der charakteriſtiſchen Licht- und Schattenwirkung, andererſeits durch klare Darſtellung der Linien ſeine volle Schönheit zu zeigen ermöglicht. Mit dieſer Erkenntnis ſind wir auch wieder zu dem Wunſche nach möglichſt groſsen Lichtquellen — Fenſtern — gekommen. Solchen groſsen Fenſtern aber haftet eine durch die Berührung mit der Auſsenwelt bedingte ablenkende Wirkung an, wir vermögen es nur ſchwer, uns innerhalb eines Raumes mit ſtarker, von auſsen einfallender Belichtung zu konzentrieren, und auch der Gedanke an die Möglichkeit unberufener Einblicke von drauſsen her wirkt ſtörend. Es

ift daher ftets mit dem Drange, grofse Lichtquellen anzubringen, auch immer Hand in Hand das Beftreben gegangen, diefen wohl ihre lichtfpendende Kraft zu erhalten, ihnen aber jene nach aufsen ablenkende Wirkung zu benehmen, ihnen vielmehr eine von der Aufsenwelt abfondernde Fügung in die Harmonie des Raumes zu verbinden. Diefem Zwecke dient in verbreitetfter Weife der *Fenftervorhang* in feinen verfchiedenen Formen, fei es als Scheibengardine, als Stor, als Draperie, als zweiflügeliger Vorhang oder in Verbindung verfchiedener diefer Gebrauchsarten. Neben diefem ftrebt, wenn auch bisher leider in noch erft eng begrenzten Kreisen, das *Glasbild* durch feine Farbenwirkung dem gleichen Ziele zu.

Die Entfcheidung, welche Art der angeführten Verhängung des Fenfters man in einem Raume anwenden foll, ift von der Beftimmung des Raumes felbft abhängig zu machen, von der Art des Ausblickes, welchen das Fenfter gewährt, und von dem Grade des Einblickes, den es dem aufsen Befindlichen geftattet. Für ein Fenfter, dem ein allzunahes Vis-à-vis nicht gegenüber ift und deffen Ausblick ein auch nur halbwegs erträgliches Bild bietet, wird die Verbindung des zweiflügeligen Vorhanges, welcher nach oben durch einen glatten, quer verlaufenden Ueberfall abgefchloffen fein kann und zwifchen den beiden im unteren Drittel feitlich zufammengerafften Flügeln einen freien Ausfchnitt läfst, mit einem darunter liegenden Store die befte Löfung der Vorhangfrage bilden. Bei Tage wird dann der Stor zurückgezogen fein; wenn aber Licht angezündet wird, kann er zur Sicherung des Abfchluffes gegen Aufsen vorgezogen werden. Zur Befeftigung der Vorhänge über dem Fenfter können ähnliche Gebilde, wie fie bei der Befprechung der Portière angegeben wurden, in Verwendung kommen; die feitliche Raffung derfelben wird am Beften durch Zierfchnüre erfolgen. Leichte, duftige Gewebe, wie die Vorhänge meift find, mit maffiven Ketten zu feffeln, an denen wenn möglich Morgenfterne hängen — wie das nun vielfach der Brauch ift — erfcheint als vollkommen widerfinnig. Hingegen find die in die Wand gelaffenen Befeftigungsbehelfe für die raffenden Bänder wohl einer die Idee des feitlichen Zufammenfaffens und Fefthaltens veranfchaulichenden dekorativen Ausgeftaltung zugänglich. Bei Fenftern, welche die bei den obigen vorausgefetzten Bedingungen nicht erfüllen, kommen Scheibengardinen, beziehungsweife permanente Stors in Betracht. Das Ornament des Vorhanges, in foweit es in dem Gewebe deffelben zum Ausdrucke kommt, ift an die Gefetze des Flächenfchmuckes gebunden; man beobachte bei der Wahl des Vorhanges, ob fein Mufter nicht unter dem Einflufse der Faltung bricht und leidet und man wähle

keine längsstreifigen Vorhänge, da diese mit den seitlich raffenden Falten leicht dissonieren. Ein weiteres Mittel, dekorativ zu wirken, ist dem Vorhange in seinem Faltenwurfe gegeben. Dieser vermeide alle künstelnden Scherze, wie sie von den Tapezierern durch Raffungen, Abbindung einzelner Teile und Aehnliches oft ganz entgegen der natürlichen Faltenlage geübt werden, sie umzeichne vielmehr durch einfache Längsfalten, welche gegen die Stelle der unteren Zusammenfassung ineinander fliessen und sich dann wieder aus dieser Verbindung lösen, in ungezwungenen Linien den freien Raum der Mitte. Die Farbe der Vorhänge wird je nach Massgabe der Umgebung frei variieren können, doch wird sie sich stets im Bereiche nicht allzudunkler Farben halten müssen, da durch solche die Lichtwirkung des Fensters mehr oder weniger stark beschränkt wird.

Seit dem Wiederaufblühen der kunstgewerblichen Bewegung ist auch eine besondere und zukunftsvolle Technik, die Kunstverglasung des Fensters, wieder aufgenommen worden,

166] Venus Anadyomene. Bronzefigur, als Trägerin eines Spiegels auf einer Schmuckschale stehend.
Von dem Bildhauer Hugo Kaufmann in München.

und diefe erfcheint ganz befonders geeignet, fich in unferem Zimmer an jenen Stellen, wo ein Ausblick nach aufsen nicht nötig oder angebracht erfcheint, an Stelle der Gardinen zu fetzen. Von befonderen Zimmern kämen alfo hierfür das Schlafzimmer und das Speifezimmer als Räume in Betracht, in welche man der Aufsenwelt den Einblick gern möglichft verhindert. Hier bringt eine folche Verglafung wohl die hellen Vorteile, nicht aber die Unannehmlichkeiten des grofsen Fenfters mit fich, und fie erzielt fo eine freundlichere, intimere und künftlerifch höhere Wirkung, als ein textiler Behang fie zu erreichen vermag. Diefe Kunftverglafung unterfcheidet fich von der Glasmalerei durch ihre Technik, da fie die Bemalung des Glafes meift gänzlich verfchmäht oder doch nur in untergeordneter Weife verwendet und fich in der Hauptfache auf eine künftliche, mofaikartige Zufammenfügung der durch Farbe und Stuktur verfchiedenartigen Glasftücke zu einem Bilde befchränkt. In ihr wirkt das Glas als folches, als Material, nur unterbrochen durch den Linienflufs der Faffung, welche die einzelnen oft zauberhaft fchön geflammten und gewellten Stücke zufammenhält. (Fig. 136, 137, 148.)

Als letztes der immobilen Stücke in der bürgerlichen Mietwohnung und zugleich als einer der wundeften Punkte unferer bisherigen Dekorationskunft fei nun der *Ofen*, wie er ift und wie er wohl fein follte, einer kurzen Befprechung unterzogen. Die nach dem Zeitalter der Renaiffance zurückblickende Richtung hat, wie wir fchon gefehen haben, den weifsen Kachelofen, der bis dahin als beinahe einziger Ausdruck für den Wärmefpender der Zimmer durch unfer Jahrhundert gegangen war, verdrängt und an feine Stelle den aus farbigen Kacheln gebauten Ofen gefetzt, der auch hinfichtlich feiner Form fich an Mufter aus dem fechzehnten Jahrhundert anzulehnen fuchte. Diefe Stücke aus den Tagen der deutfchen Renaiffance hatten, bedingt durch die Art des häuslichen Lebens ihrer Zeit, andere Gebrauchsideale zu erfüllen, als wir folche heute an den Ofen ftellen. Der mangelhafte Verfchlufs der Fenfter, die Gröfse der zu erwärmenden Räume gab der Wärmequelle eine Stellung innerhalb des häuslichen Lebens, wie fie ihr nun nicht mehr zukommt. Der Ofen mufste eine entfprechende Gröfse haben, da ja die Höhe feiner Wärmewirkung vor Allem von dem Umfange feiner wärmeausftrahlenden Fläche bedingt ift, da die Heizung mit Holz allein einen gröfseren Roft als unfere gemifchte oder reine Kohlenheizung erfordert, da fich fchliefslich auf der Ofenbank noch ein guter Teil des gefelligen Beifammenfeins abfpielte. Er war ein plumper, ungefchlachter Gefelle, der fich, als man nun wieder auf ihn

zurückgriff, gerade in die mehr oder weniger beſchränkten Räume unſerer Mietwohnungen nicht fügen wollte. Man paſste ſeine Formen nun den neuen Räumen an; man reduzierte ſeine Gröſse und ſchmückte ihn dann je nach der herrſchenden Mode mit einer von dem Barock oder dem Rococo erborgten Ornamentik. Beſſer wurde er dadurch wohl nicht.

Die durch den Gebrauchszweck bedingte Form des Kachelofens wird dieſen in der Hauptſache in zwei Teile gliedern, in einen breiteren, maſſiv wirkenden unteren Teil, an welchem die Ofenthüre angebracht iſt und innerhalb deſſen ſich der Verbrennungsprozeſs abſpielt, und in einen auf dieſem ſitzenden Anbau, deſſen Aufgabe es iſt, durch die Wärmeausſtrahlung ſeiner Fläche den Heizeffekt des Ofens an die Luft des Zimmers zu vermitteln. Dieſer obere Aufbau wird durch geraden Aufſtieg oder Verjüngung ſeiner Form nach oben und durch eine ornamentale Bekrönung oder Verdachung derſelben zum Abſchluſſe kommen können. (Fig. 75.) Da die Menge der durch Strahlung zur Abgabe kommenden Wärme von der Gröſse der dafür vorhandenen Fläche abhängig iſt, ſo wird man dieſe möglichſt groſs zu geſtalten ſuchen und dieſes Ziel durch eine beſondere Geſtaltung der Kacheln beziehungsweiſe der durch ſie gebildeten Fläche anſtreben. Hier kommen die ſchon vor dem Zeitalter der Renaiſſance verwendeten Hohlkacheln — Kacheln, deren Fläche durch eine halbkugelig in ſie einfallende Dälle vergröſsert iſt — ebenſo wie eine Kannelierung der ganzen Fläche in Betracht und ſchon aus dieſem Gebrauchszwecke laſſen ſich eine ganze Reihe auch dekorativ ſchön wirkender Motive leiten. Auch die Ofenthüre iſt durch ihr Material und ihre Geſtaltung hoher künſtleriſcher Durchbildung zugänglich. Vollkommen verwerflich iſt die barbariſche Unſitte, auf dem flachen Abſchluſſe des Ofens die Porträtbüſten unſerer Geiſtesheroën oder Gipsabgüſſe antiker

Skulpturen zu röften. Man trifft derlei wohl nur aus Gedankenlofigkeit hervorgehenden Frevel gegen jedes äfthetifche Empfinden leider auch bei fonft verftändigen Menfchen noch vielfach vor.

Neben dem Kachelofen wird auch der gufseiferne Ofen hin und wieder in unferen Wohnräumen getroffen. Gegen ihn ift Nichts einzuwenden, falls er fich auf feine rein konftruktive Form befchränkt, wie das namentlich die »amerikanifchen Oefen« thun, und falls er vor Allem auf jene entfetzlichen Schmuckftücke aus Sandgufs verzichtet, wie fie besonders eine frühere Periode mit fo befonderer Vorliebe an ihm anzubringen liebte. Das durch die Glimmerfcheiben feiner Fenfter leuchtende Glühen des verbrennenden Anthracites wird fogar eine an das offene Kaminfeuer gemahnende laufchige Wirkung erzielen können, wenngleich die Gefamterfcheinung des eifernen Ofens die intime und wohlige Stimmung nie erreichen können wird, welche fich an die gleichmäfsige Schönheit eines edel geformten Kachelofens fchliefst. Endlich fei noch des offenen Kamines gedacht, der als Gebrauchsgebilde für unfer Klima und unfere Verhältniffe, vor Allem infolge des geringen Mafses von Wärme, welches das offene Feuer an die Luft abgiebt, keinerlei weitere Bedeutung befitzt. Ift alfo feine Form für unfer heutiges Zimmer auch wertlos, fo ift es doch fehr wahrfcheinlich, dafs eine Heizmethode, welcher die Zukunft gehört, die Gasheizung, auf feinen Aufbau als auf einen fchönen Rahmen für ihre Wirkung zurückgreifen wird.

Hiermit haben wir die immobilen Stücke der Wohnung und die fich in ihrer Anwendung an fie fchliefsenden Stücke des beweglichen Gerätes erledigt und wenden uns dem eigentlichen Mobiliare, dem Geftühle, dem Tifche und dem Schrankwerk zu.

Wenn wir bei einem *Stuhle* von allem Zierfchmucke abfehen und ihn in feiner einfachften, klaren Nützlichkeitsform bilden wollen, fo wird es uns zunächft darum zu thun fein, ein Gebilde zu fchaffen, auf dem der fitzende menfchliche Körper bequem und ficher ruht. Wir werden alfo eine nicht zu fchmale Sitzfläche wählen, an diefe vier Beine in einer Weife fügen, welche ein Umkippen des Stuhles bei einer rafchen Bewegung unmöglich macht, und durch welche die Sitzfläche in einer für den Sitzenden bequemen Höhe gehalten wird. Wir werden an den fo entftandenen Hocker ferner in Verlängerung der hinteren Beine eine Rückenlehne, welche eine fefte Stütze des Kreuzes bietet, unter Umftänden auch feitliche Armftützen in der Ellenbogenhöhe fügen. — Um dem Befchauer die Sicherheit und Feftigkeit des fo gefchaffenen Stuhles noch beffer

167] Aus einem von den »Vereinigten Werkſtätten für Kunſt im Handwerk« in München nach Entwürfen des Malers Bernhard Pankok-München eingerichteten Zimmer im Beſitz des Herrn Siegfried Reis in Plauen i. V.

zu vermitteln, werden wir vielleicht auch noch die Beine deſſelben unter einander durch Querleiſten verbinden. Solcher Geſtalt werden wir einen Stuhl erhalten, welcher der Nützlichkeitsform entſpricht — ſchön und ein Kunſtwerk wird dieſes Möbel freilich zunächſt nicht ſein, im Gegenteile es wird noch eine recht verzweifelte Aehnlichkeit mit jenem Gebilde aufweiſen, das wir als »Küchenſeſſel« zu bezeichnen pflegen. Aber ſchon wenn wir an Stelle des bei dieſem Stücke meiſt angewandten weichen oder günſtigſten Falles Ahornholzes ein Holz verwenden, das als Material eine farbenfrohere Wirkung auszuüben vermag, und wenn wir abgehen von dem geradlinigen Gerüſte der Konſtruktion und uns bemühen, eine intimere Fühlung zwiſchen der Anatomie des ſitzenden menſchlichen Körpers und den ihm jeweils anliegenden Teilen des Stuhles herzuſtellen,

werden wir eine Reihe von Linien erhalten, denen ornamentale Kraft innewohnt. Wir werden fehen, wie die bisher brettartig glatte Rückenlehne fowohl der Höhlung des Kreuzes folgen und auch die Schultern des auf fie Hingelehnten bogenförmig umgreifen kann — was an Stelle des bisher viereckigen Sitzbaues eine nach hinten abgerundete Sitzfläche bedingt — wie fich die bisher geradlinigen Armstützen ausbuchten können, um in ihren Linien der Bewegung des Körpers zu folgen. Damit wird aus äfthetifchen Gründen auch die Steifheit der Beine einer durch die gefchwungene Linie erreichten Anpaffungsform weichen müffen. Eine hohe Vollkommenheit in Bezug auf diefes »anatomifche Raffinement«, mit dem fie den Linien des Körpers durch Anpaffung ihrer Formen einen bequemen Halt zu fchaffen wufsten, war zu Ende des vorigen und zu Anfang diefes Jahrhunderts den fchon an früherer Stelle erwähnten Arbeiten der Engländer von Thomas Chippendale an über Shearer, Heppelwhite bis zu Thomas Sheraton hin eigen. Sie entfalteten fich, in Anlehnung nur an die Formen des Louis-Seize- und Empireftiles auf dem Feftland, zu felbftändigen und eminent praktifchen Gebilden. Man betrachte zum Beifpiel die Rückenlehne der oben abgebildeten Stühle von Heppelwhite (Fig. 25 und 26) — bilden fie nicht die Linien von Hüfte, Rumpf, Schultern und Halsansatz des menfchlichen Körpers in einer für das »Lehnen« geradezu idealen Weife nach?

Es ift daher keine zufällige Erfcheinung und auch nicht eine auf die Nachbildung folcher Stücke zurückzuführende Beobachtung, dafs unfere neuen Sitzmöbel eine gewiffe Aehnlichkeit mit jenen englifchen vom Ende des vorigen Jahrhundertes zeigen; diefe Aehnlichkeit ift vielmehr durch die beiden gemeinfame Idee bedingt, in der Konftruktion dem Körper möglichft bequem anzuliegen.

Ebenfo, wie für den oberen Teil des Stuhles, fo können auch für deffen untere Hälfte Naturbeobachtungen von gröfstem Einfluffe werden. Für diefe wird uns vielleicht der Charakter des tierifchen Beines, wie er fich unter dem Wechfel einer auf zwei vordere und zwei hintere Stützpunkte gelegten Belaftung in hundert Linien vor uns abfpielt, bemerkenswerte Momente geben, die hier ihre ftiliftifche Verwertung finden können. Man erinnere fich, in wie reichem Mafse diefes Motiv in der Innendekoration der pompejanifchen Kunft in der naturaliftifchen Form der Bocksbeine zur Anwendung kam und wie es aus diefer wieder von dem Directoireftile übernommen wurde. Der erfte von den beiden als Figur 53 diefes Buches abgebildeten Seffeln von Giocondo Albertolli giebt ein Beifpiel für die letztere Anwendung und zeigt zugleich, wie durch die ausgreif-

Fritz Erler (München).

ende Stellung der Beine der Charakter des Stuhles als mobilen, mit Leichtigkeit von einer Stelle zur anderen verstellbaren Möbels gekennzeichnet wird. Das »Sprunghafte«, das sich für uns mit der Wahrnehmung der Linien des ausgreifenden Bockbeines verbindet, überträgt sich also hier auf das Gebilde, dem diese Linien zugrunde liegen. Wie grofs ein solcher auf Linienassoziation beruhender Einflufs sein kann, beweist der Vergleich dieses ersten mit dem zweiten Sessel des genannten Meisters (gleichfalls Figur 53), welcher infolge seiner »stehenden«, ruhenden Anwendungsart desselben Motives im Gegensatze zu dem ersten Sessel auch einen stabilen, an den Platz gebundenen Eindruck macht. Dieses Beispiel zeigt also, von wie wesentlicher Einwirkung auf den Charakter eines Stuhles der Bau seiner einzelnen Teile werden kann, und es ergiebt sich hieraus die Möglichkeit, den besonderen Gebrauchszweck des Stuhles schon durch seine äufsere Form zum Ausdrucke zu bringen. Ein Salonstuhl, der dem kurzen Besuche als Platz dienen soll und den wir ohne Anstrengung mit einer Hand ergreifen und von einer Stelle zur anderen bewegen können, wird also unter Umständen in der Schwingung seiner Beine mit Recht an die Linie eines leicht bewegten Thierbeines anklingen und mit seinem Charakter als tragendes Element auch den der leichten Mobilität verbinden. Natürlich darf die Sicherheit des Stuhles und der Eindruck derselben nicht auf Kosten der geschmeidigen Form geschmälert werden.

Festere, stabilere Formen wird schon der für den Speisetisch bestimmte Sessel weisen müssen und in noch höherem Maafse der Arbeitsstuhl für den Schreibtisch oder der Ruhestuhl des alten Herren. Die letzteren beiden Arten, an die ja das Bedürfnis nach leichter Beweglichkeit, wie es aus Gebrauchsgründen an den Salonstuhl oder auch noch an den Speisetisch-Stuhl herantritt, sich nicht knüpft, die also ein mehr immobiles Dasein an ihrem bestimmten Platze führen,

follen auch in ihrer Formengabe diefe ihnen eigentümliche Ruhe betonen. An folche Stühle, welche einer andauernden Benützung aus Gebrauchsgründen unterworfen find, tritt damit noch eine weitere Forderung heran, die fich weniger bemerkbar macht bei Stühlen, die nur vorübergehendem Gebrauche, zum Beifpiel im Salon, dienen: die Forderung nach einer auf die Dauer nicht drückenden Sitzfläche. Man bedient fich als Materiales zur Erreichung einer folchen nun meiftens des Rohrgeflechtes, doch ift diefes wegen feiner fcharfen Kanten fowohl für die Kleidung des Sitzenden nicht zuträglich, und auch nicht immer anwendbar. Gerade ftark gebaute Stühle mit einem dünnen, fchütteren Rohrgeflecht, — das will nie recht zufammen ftimmen. Weit beffer pafst in folchen Fällen die Polfterung. Wird fie angewendet, fo vermeide man es, diefelbe allzu dick aufzutragen, denn andauerndes warmes Sitzen ift unangenehm und ungefund. Eine nur mäfsige Polfterung unter einem Leder- oder Stoffbezuge dürfte für alle Fälle genügen.

Gehen wir, nachdem wir fo das Wichtigfte von der konftruktiven Form des Stuhles befprochen haben, einen Schritt weiter zu feiner befonderen Ornamentik, infoweit diefe nicht allein durch Material und Konftruktion fich bemerkbar macht. Hier finden wir namentlich zwei Teile an ihm, die einer Dekoration befondere Gelegenheit zur Entfaltung geben, die Sitzfläche und die Rücklehne. Bei diefen beiden Teilen ift es augenfällig, dafs fie fich gemäfs ihrer Beftimmung, Stütze dem auf ihnen ruhenden Körper zu fein, jedes plaftifchen Schmuckes, welcher aus der durch die Linie des Körpers bedingten Fläche fällt, unbedingt werden enthalten müfsen und dafs an ihnen nur eine flächenhafte Verzierung wird angewendet werden dürfen. Es werden alfo hiefür neben der Einlegetechnik die Lederarbeit, und für den gepolfterten Stuhl die Weberei und Stickerei in Betracht kommen können. Natürlich find auch Armftützen, Stege, Rahmen u. f. w., einer befonderen Schmückung zugänglich. Das »Wie« diefer Dekoration wird aus dem jeweiligen Zwecke des Stuhles, aus feinem Baue und Materiale abgeleitet werden müffen.

Ein naher Verwandter des Stuhles ift der *Fauteuil.* Sein Name leitet fich aus dem mittellateinifchen Worte Faldiftolium, was foviel wie Faltftuhl, Klappftuhl bedeutet. Heute find Klappftuhl und Fauteuil allerdings Antipoden in der Welt der Sitzmöbel, und während jener die konftruktive Form des kreuzbeinigen Stuhles felbft ift, ftellt diefer einen Stuhl dar, deffen Linien und Formen fich bis auf die kurzen, breitfpurigen Beine ganz in Polfterung verlieren, der die

167] Aus einem von den »Vereinigten Werkſtätten für Kunſt im Handwerk« in München nach Entwürfen des Malers Bernhard Pankok-München eingerichteten Zimmer im Beſitz des Herrn Siegfried Reis in Plauen i. V.

charakteriſtiſchen Formen ſeines Skelettes unter einer dicken Wattierung verbirgt. Ebenſo wie wir in Deutſchland trotz der langen Zeit, welche wir den Fauteuil in unſeren Zimmern nun ſchon ſehen, keinen deutſchen Namen für dieſes, dem deutſchen Charakter wenig zuſagende, weichliche Möbelſtück gefunden, ebenſo wenig hat ſich auch dieſes ſelbst feſter an unſer Zimmer geknüpft. Es iſt ein Fremder in unſerem Hauſe geblieben und gerade in neuerer Zeit will es ſcheinen, als dränge die Erkenntnis deſſen in immer weitere Kreiſe, und als träte damit auch ſeine Verwendung immer mehr zurück. Wenn wir uns den Fauteuil nach vorne ſoweit verlängert denken, daſs aus dem Sitzmöbel ein Liegmöbel, ein Ruhebett geworden iſt, ſo kommen wir zu der Form der *Chaiſelongue.* Sie iſt zum Ruhen beſtimmt und bei ihr iſt daher jene Vermeidung der Konſtruktionslinien berechtigt, welche bei einem nicht für geiſtige Dämmerzuſtände geſchaffenen Sitzmöbel verworfen werden muſs.

Wir kommen zur Befprechung eines anderen modernen Sitzmöbels — eines Schmerzenskindes der Kunft des Möbelbaues — zum *Sopha*. Ein Sopha — und man denke bei der folgenden Befprechung zunächft nur an das für das Wohnzimmer beftimmte, intime Möbel — ift unfere heutige mobile Gebrauchsform für die urfprünglich immobile Bank unferer Altvordern. Wir ftellen an ein praktifches Sofa diefelben Anfprüche, die unfere Väter an ihre Bank ftellten: dafs man bequem auf ihm fitzen könne und nicht unbequem auf ihm liege. Die Bank der Alten kam beiden Forderungen nach. Ihre Länge, die fich meift über die ganze Wand hinzog, ermöglichte ein bequemes Sich-ftrecken, das Getäfel der Wand, das Lederkiffen auf der Bank und wohl ein befonderes Kiffen unter dem Kopfe, gaben vereint einen ganz angenehmen Ruhewinkel. Durch die Löfung der Bank von der Wand — durch ihre Mobilität alfo — mufste fich eine neue Konftruktionsform für die Bank als Sitz und als Ruhelager herausbilden. Wenn an ein Möbelftück zwei befondere, in ihrer Stärke und Kraftwirkung verfchiedene Gebrauchsanforderungen herantreten können, fo mufs die Konftruktion des Möbelftückes jedenfalls eine folche fein, dafs fie auch der ftärkeren Kraftwirkung gewachfen ift. Diefer thatfächliche Kraftinhalt mufs zum Ausdrucke kommen. Ein Gebrauchsfopha darf daher den Befchauer nicht nur darüber aufklären, dafs er fich, ohne Gefahr durchzubrechen, darauffetzen kann, es mufs ihm auch fchon durch fein Aeufseres die Ueberzeugung einflöfsen, dafs er fich ruhig und unbeforgt darauf hinftrecken kann. Aber nicht nur ficher foll man auf einem Sopha fitzen und liegen können, fondern auch gut. Das Sopha wird fich alfo in feiner Konftruktion den Sonderforderungen, die jede diefer beiden Körperftellungen mit fich bringt, möglichft anpaffen müffen. Es wird nicht zu tief fein dürfen, um als Sitzmöbel den Rücken zwanglos an die Lehne fich ftützen laffen zu können — aber es wird auch nicht zu fchmal fein dürfen, um den Liegenden nicht der Gefahr des Herunterrollens auszufetzen. Die Seitenlehnen dürfen nicht zu fchräg fein, da fonft der Arm keine Stütze mehr an ihnen findet — aber fie follen auch nicht zu fteil anfteigen, weil der Liegende fich ihrer Keilform als Kopfunterlage bedienen mufs. So liefsen fich noch eine ganze Reihe von Punkten feftftellen, welche beftimmend auf die Form des Sophas wirken und aus welchen fich fchliefslich die Nützlichkeitsform desfelben genau feftftellen und konftruieren läfst. Der Schmuck des Sophas kann fowohl durch die Art des Materiales von Holz und Stoff, als auch durch befondere zierkünftlerifche Dekoration in Holzfchnitzerei, Stickerei, Befchlägen u. f. w. dargeftellt fein. Als Grundregel aber

B. Pankok.

laſſe man auch hier ein ſtrenges und kritiſches Ausgehen von praktiſchen Gebrauchsformen gelten. Man verwerfe Alles, was unbegründetes Beiwerk iſt, und beſchränke ſich auf die Herausbildung deſſen, was ſich durch ſeinen Gebrauchszweck motiviert. Nur ſo wird man gerade bei dieſem Möbel, bei deſſen Schaffung ſich die Tapezierer der letzten zwanzig Jahre an allen möglichen und unmöglichen Phantaſiegebilden verſehen, über den Wuſt konventioneller Abgeſchmacktheiten und Phraſen hinauskommen und wieder in ein Reich vernünftiger und zeitgemäſser Formen gelangen. So nur wird es gelingen, jenes »Altdeutſche Sopha« mit ſeinen Spielarten, das ſo oft jetzt noch das Prunkſtück der Bürgerſtube bildet und das zum Sitzen wie zum Liegen gleich untauglich iſt, aus dem Bürgerhauſe endgültig zu entfernen, in deſſen Weſenheit ſich dieſes lebloſe Gebilde doch nie gefügt. Auch mit Hinblick auf die Farbe ſcheue man hier vor Neuem nicht zurück. Man gehe einmal ab von jenen auf braun geſtimmten Teppichen, die man bisher ſo gerne verwendete, und verſuche es mit lebhaften Farben. Man achte aber auch hier darauf, daſs Wand und Sopha nicht in dieſelbe Farbe fallen, ſondern daſs ſich dieſes klar von jener hebe, daſs es auf Grund von jener ſeine Formen kräftig betone, natürlich unter Wahrung einer harmoniſchen Zuſammenſtimmung.

Neben jenem Sopha, welches zum Gebrauche als Sitz- und Liegemöbel in gleicher Weiſe dienen ſoll, wird es auch viele Fälle geben, in denen nur eine von dieſen Anforderungen, namentlich nur die Anforderung, ein gutes Sitzmöbel zu ſein, an das Sopha herantritt. Das gilt von dem für den Salon beſtimmten Sopha und das gilt vielfach auch von dem Sopha des Speiſezimmers, in welchem Raume man ja gewöhnlich nicht zu ruhen pflegt. Dieſe Stücke werden dann natürlich auch nur der an ſie herantretenden Forderung, gute, bequeme Sitze zu bieten, genügen müſſen, und werden ihre konſtruktive Form einzig zur Erreichung dieſes Zweckes ausbilden können.

Anderſeits aber iſt unter Umſtänden auch eine Bildung des Sopha's be-

rechtigt, welche neben der Möglichkeit daſſelbe als Sitzmöbel in vorübergehender Weiſe zu benützen, in erſter Linie deſſen Verwendbarkeit als Liegmöbel oder Schlafſtelle im Auge hat und dieſen Zweck ſchon in der Konſtruktion durch eine entſprechende Formengebung andeutet. Das Sopha nähert ſich damit in der Form in mancher Beziehung der Chaiſelongue, mehr aber noch und ausgeſprochener dem Bette. In dem als Figur 163 abgebildeten, von Profeſſor *Emanuel Seidl* für ein als »Römiſchen Wohnraum« eingerichtetes Zimmer geſchaffenen Ruhebette kommt dieſer Uebergangsgedanke in einer glücklichen Löſung zum Ausdrucke.

Noch ein weiterer Schritt zur Erreichung einer vollkommenen »Liegſamkeit« und wir ſind bei dem *Bette* ſelbſt angelangt. Wie in dem Schlafzimmer überhaupt, ſo ſollen bei der Bildung ſeines wichtigſten Einrichtungsſtückes, des Bettes im Beſonderen die geſundheitlich erſtrebenswert erſcheinenden Momente in allererſter Linie in Frage kommen. Der Raum und das Bett, in dem wir etwa ein Drittel unſeres ganzen Lebens verbringen, in dem wir die Kräftigung und Erholung finden ſollen für die Arbeit des Tages, ſoll zunächſt nur auf die Erreichung gebrauchstüchtiger und hygieniſch vollwertiger Formen und Einrichtungen ausgehen. Die äſthetiſche und ſchöne Löſung ergiebt ſich auch hier mit der richtigen von ſelbſt. So wie das ganze Schlafzimmer nur Das an Mobiliar enthalten ſoll, was darin nötig iſt und ſich am beſten jeder Füllung mit unnützem, dem Staube als Ablagerungsſtelle dienendem, den Raum beengendem Geräte enthält, ſo auch ſoll das Bett in ſeiner Konſtruktion nur aus Dem beſtehen, was zur Erreichung eines geſunden und bequemen Liegens und Schlafens nötig iſt. Vor allem ſei das Bett luftig, das heiſst, es geſtatte dem ruhenden Körper die Möglichkeit, mit der freien Luft des Raumes, wenn auch nur in entsprechend beſchränkter Weiſe, in Berührung und Wärmeaustauſch zu treten. Ein Bett, deſſen Polſterung und Verdeckung, ſowie deſſen Abſchluſs nach der Seite, nach oben und unten dicht und undurchläſſig für die Luft wirkt, iſt ungeſund. Es wird ſich daher bei dem Baue des Bettes empfehlen, ſich möglichſt auf die konſtruktiven Linien zu beſchränken und neben dem Rahmen, dem Skelette des Bettes, die Füllung nur ſparſam anzubringen, ſo daſs die Luft einen möglichſt allſeitigen Zutritt an die Polſterung findet. Einer ſolchen Konſtruktion kommt als Material in hohem Grade die Eigenart des Metalles entgegen, und die Erkenntnis des hohen geſundheitlichen Wertes, welchen ſolche Metallbetten haben, hat deren weitere Verbreitung namentlich im Laufe der jüngſten Jahre ſehr gefördert. Die

Fritz Erler (München).

aus blanken Meſſingſtangen gebaute Bettſtelle, die auch einer gründlichen Reinigung leicht zugänglich iſt, ebenſo wie das eiſerne Feldbett ſind hier Anfänge einer zukunftsreichen Geſtaltung unſeres Lagers. — Verwendet man Holz als Material für den Aufbau der Bettſtatt, ſo ſtelle man deſſen Oberfläche möglichſt glatt her und vermeide reiche Profilierungen, Schnitzereien und alle jene Zierrate, welche für Bakterien oder Staub günſtige Einniſtungsſtellen bieten könnten. — Die Frage, ob für Eheleute ein breites, ſogenanntes Doppelbett zu wählen ſei, oder ob man das ſeitliche Aneinanderſtellen zweier einzelner Betten vorziehen ſollte, wird wohl meiſt zu Gunſten der letzteren Löſung entſchieden werden. Es ſprechen hier vor Allem äſthetiſche Geſichtspunkte, aber auch nicht minder wichtige geſundheitliche Momente entſcheidend mit. Man denke zum Beiſpiel an die Erkrankung eines der beiden Teile an einer Infektionskrankheit; der andere Teil iſt dann gezwungen, entweder Bett, Decke und Polſter mit dem Erkrankten zu teilen oder ſich nach einem anderweitigen Notlager umzuſehen, das dann oft unbequem genug ausfallen wird. Auch die ganze Anlage unſerer Wohnungen entſpricht nicht der Verwendung ſolcher Rieſenmöbel, wie ein Doppelbett es iſt.

Wir haben mit der Beſprechung des Bettes die Reihe der Sitz- und Liegmöbel geſchloſſen und wenden uns nun einer anderen Möbelgruppe zu, deren Ausgangsform der Tiſch iſt.

Der *Tiſch* iſt eine durch tragende Beine in der von uns gewünſchten Höhe gehaltene flache Platte. Er hat die Aufgabe zu tragen. Die Maſſigkeit und Bildung ſeiner beſonderen Konſtruktion wird ſich dabei nach der Art und dem Gewichte jener Dinge richten, durch die er im Gebrauche ſeiner Beſtimmung

gemäfs belaftet wird. Ein Efstifch wird alfo eine maffivere Konftruktion aufweifen, als ein Spieltifch, der wieder fefter gebaut fein wird, als ein Toilettetifch für ein Damenzimmer. Durch die befondere Geftaltung jedes von den beiden genannten Teilen, fowohl der tragenden Beine wie der getragenen Platte, läfst fich zu einer Charakterifierung des Tifches als Gerätes für einen befonderen Zweck beitragen. Betrachten wir zunächft den Unterbau des Tifches, die Beine, und erinnern wir uns an Das, was bei Befprechung des Stuhles über den Einflufs der Form des Beines auf den mobilen beziehungsweife ftabilen Charakter, auf die fcheinbare Leichtigkeit beziehungsweife Schwere der Möbel gefagt wurde. Dasfelbe gilt auch hier. Mehr noch wie bei dem Stuhle wird fich hier aus praktifchen Gründen ein Gefüge der Beine untereinander zur Erhöhung ihrer Standfeftigkeit empfehlen. Man verbindet alfo die Beine folcher Tifche, welche gröfseren Belaftungen ausgefetzt find, durch Leiften, die an den Kanten parallel oder diagonal verlaufen. Die Beine follen an dem Tifche fo angebracht fein, dafs diefer, ohne auf einer Seite gehoben zu werden, durch blofse einfeitige Belaftung nicht zum Umkippen gebracht werden kann. Sie follen alfo möglichft nahe den Kanten feiner Platte ftehen. In Bezug auf die Anzahl der Beine, welche man einem Tifche geben foll, hat fich für den freiftehenden Gebrauchstifch die Vierzahl als die praktifchfte erwiefen. Ein Tifch mit nur drei Beinen, wie er gelegentlich für runde Platten gefertigt wird, kann durch ftarke Belaftung zum Kippen gebracht werden, wenn fie aufserhalb jenes imaginären, gleichfchenkeligen Dreieckes einfetzt, das die drei Beine verbindet; diefe Konftruktion wird fich daher nur für Luxustifchchen eignen, bei welchen eine folche ftarke Befchwerung ziemlich ausgefchloffen ist. Bei Tifchen mit mehr als vier Beinen werden diefe leicht für die Knie der Sitzenden unangenehm bemerkbar. Man hat in den fechziger und fiebziger Jahren vielfach auch Tifche mit nur einem fäulenartigen Beine hergeftellt, das dann wieder auf einem breiteren Fufse ruhte. Auch diefe Tifche find nicht ftandfeft. Auch über die richtige Geftaltung der Tifchplatte wird man am Beften klar, wenn man fich jene praktifchen Anforderungen vergegenwärtigt, welche an fie herantreten. Sie dient dazu, Gegenftände zu tragen — fie fei alfo wagrecht und flach. Gerade die Betonung der letzteren Forderung ift nicht fo überflüffig, wie es fcheinen mag, denn Tifche mit Kerbfchnitzereien und anderem Relief find noch immer nicht ganz ausgeftorben. Neben diefen beiden Hauptbedingungen, welche an jede Tifchplatte geftellt werden müffen, kommen eine Reihe von befonderen Fragen in Betracht, deren jede für fich wieder aus der

J. Diez (München).

Gebrauchsrückſicht zu löſen iſt. Wie ſoll die Platte des Tiſches behandelt werden? Soll ſie rund ſein, oder eckig, ſoll ſie poliert werden oder gebeizt oder geſtrichen? — Arbeitstiſche und ſolche Tische, welche eine Beſtimmung haben, die ein Vorlehnen des Oberkörpers und ein Aufſtützen des Ellenbogens bedingt, ſeien immer geradkantig — eckig —, da der runde Tiſch in dieſer Stellung entweder gegen die Bruſt des Sitzenden drückt, oder ſeinem Arme keine Stütze giebt. Hiegegen können Eſstiſche, Theetiſche und dergleichen auch ſehr wohl ſich der runden Platte bedienen. Die um den runden Tiſch vereinigte Geſellſchaft, über die ſich das Licht des inmitten über dem Tiſche befindlichen Leuchtkörpers gleichmäſsig gieſst, die an dem Kreiſe des Tiſches zu gleichen Teilen ohne Platzvorzug mit einem Segmente partizipiert, wird durch dieſen Kreis vielleicht intimer zuſammengehalten werden, als durch die Rechtecklinie der eckigen Platte. Eine durch den praktiſchen Gebrauch ſich ergebende Notwendigkeit iſt es, daſs der Speiſetiſch ſich auf möglichſt einfache Weiſe vergröſsern laſſe. Man verwandte früher Einlegebretter zu dieſem Zwecke. Die neueren Speiſetiſche ſind beinahe alle ſchon mit Rückſicht auf dieſes Bedürfnis mit einem Ausziehmechanismus verſehen, der eine ſolche Verlängerung des Tiſches ſehr einfach ermöglicht und es der Hausfrau erſpart, ſich den Kopf darüber zu zerbrechen, wo man die Einlegebretter verwahren ſolle, wenn ſie nicht im Gebrauche ſind. — Poliertes Holz iſt gegen heiſse Gegenſtände ſehr empſindlich und leidet auch unter dem Einfluſſe von Feuchtigkeit raſch und in ſehr bemerkbarer Weiſe. Es wird ſich daher nicht empfehlen, einen Speiſetiſch, auf den doch bisweilen die Hitze warmer Schüſſeln durch das Tiſchtuch durchwirken wird und dem das umgeſchüttete Glas doch eines Tages verhängnisvoll werden kann, zu polieren. Hier wird vielmehr das einſach gebeizte und gebohnte Holz, das gegen ſolche An-

griffe die gröfste Widerftandsfähigkeit befitzt, am Beften in Anwendung kommen. Ebenfo ift die Politur für Tifche, welche einer ftarken praktifchen Benützung ausgefetzt find, wegen ihrer grofsen Empfindlichkeit für Kratzer und Schrunden nicht anzuraten. Die Form und Geftaltung für einige befondere Arten des Tifches, wie für den *Nähtifch* und den *Wafchtifch*, ergiebt fich an der Hand des Gefagten und unter Berückfichtigung des Gebrauchszweckes diefer Möbel von felbft. Bei dem Wafchtifche achte man befonders darauf, dafs er leicht zu reinigen fei und dafs fein Material die öftere Benetzung mit Waffer gut vertrage.

Einen Uebergang vom Tifche zum Schranke bildet der *Schreibtifch,* der nicht nur in feiner Eigenfchaft als Tifch in Gebrauch genommen wird, fondern zugleich als Aufbewahrungsort für Skripturen, Brieffchaften, Bücher und dergleichen mehr dient. Ein Schreibtifch — und ich fpreche hier von einem folchen, an dem wirklich gearbeitet wird, nicht vom »Damenfchreibtifch« — fei in allererfter Linie geräumig und bequem. Eine grofse Schreibplatte ruhe feft auf dem ihr ftatt der Füfse als Stütze dienenden Gefchränke. Ift auf dem Schreibtifche noch ein »Auffatz« angebracht, fo reiche diefer nicht zuweit nach vorne, da er fonft die Verwendbarkeit der Tifchplatte fühlbar einfchränkt, auch präfentiere er fich nicht fo fehr als aufgefetztes Sondergebilde, fondern er entwickle feine Formen aus denen des Schrankwerkes, beziehungsweife der Platte. Die Tifchplatte fei glatt, am Beften mit Tuch befpannt und jedenfalls ohne befonderen Intarfienfchmuck, der hier die Aufmerkfamkeit des Schreibenden in unangenehmer Weife feffeln würde. Das tragende Gefchränk wird jenen allgemeinen Konftruktionsprinzipien unterworfen fein, welche für Schrankwerk in Geltung find und über die des Weiteren noch gefprochen werden foll. Im Befonderen wird es durch einen ftarken Rahmenbau das Gefühl für feinen Zweck des Tragens dem Befchauer vermitteln follen; hier wird auch ein diefe Wirkung unterftützendes Ornament mit Erfolg angewendet werden können. Sind in dem Schrankwerke Laden angebracht, fo achte man darauf, dafs diefe richtig und leicht funktionieren. Eine aus trockenem Holze in richtiger Gröfse angefertigte Lade mufs man durch leichten Druck mit einem Finger an jede beliebige Stelle der Front der offenen Lade fchliefsen können. Laden, welche fich hierbei quer einftellen und dann erft wieder durch befondere Griffe in das Geleife gebracht werden müffen, find zu klein für den Hohlraum, in dem fie laufen.

Wenn wir einen beliebigen *Schrank* betrachten, fo werden wir finden, dafs diefer fich in Hinblick auf feine Konftruktion aus zwei befonderen Elementen

zusammensetzt — aus dem Rahmen und aus der in diesen gefügten Füllung. Der Rahmen bildet das konstruktive Skelett des Schrankes, er setzt sich aus der Gesamtheit der tragenden und haltenden Glieder desselben zusammen, während die Füllung nur eine Verbindung dieser die Kraft des Schrankes darstellenden Teile, zum vollständigeren Schutze des von ihnen Geborgenen, bedeutet. Wir finden also hier zwischen Rahmen und Füllung des Schrankes ein ähnliches Verhältnis vor, wie wir es schon bei der Thüre bemerken konnten. Die Verschiedenheit dieser konstruktiven Aufgabe kann und soll natürlich, auch bei der nur oberflächlichen Betrachtung des fertigen Möbels, klar zum Empfinden des Beschauers kommen. Man wird daher durch eine bewußte Gegensätzlichkeit zwischen Rahmen und Füllung deren Sonderbestimmung zu betonen suchen. Dieses kann auf die verschiedenste Weise geschehen. Bei Anwendung natürlich behandelten Holzes, — worunter wir gebeiztes, lasiertes und gebohntes Holz verstehen wollen, mit Rücksicht darauf, daß bei diesen Methoden die natürliche Struktur des Holzes voll zur Geltung kommt — wird schon in der Struktur desselben die konstruktive Idee sich widerspiegeln. Auch der Gebrauch verschiedener Holzarten kann mit Erfolg versucht werden, und schließlich kann durch entsprechende Anwendung des Ornamentes — Flach- oder Reliefornament im Sinne der Flächendeckung für die Füllung, Schnitzerei oder Beschlag im Anschlusse an die konstruktive Linie am Rahmenwerke — die gewollte Wirkung in edler und vollkommener Weise erreicht werden. Gerade in der letztgenannten Richtung haben frühere Kunstperioden, zum Beispiele die Kunst der deutschen Renaissance, ganz herrliche Stücke geschaffen. Leider ist der Schrank im Laufe der Jahrhunderte immer mehr in Verfall gekommen, so daß er auch seine Stelle im Wohnzimmer längst verloren hat, die er damals stolz besessen. Das Wohnzimmer und der Salon dulden den »achteckigen Kasten«, zu dem er in den letzten Dezennien abgesunken ist, nicht mehr, Schlafzimmer und Vorraum sind jene Orte geworden, in denen er als unentbehrlich gelitten wird. Mit den Versuchen der jungen Zierkunst, auch für dieses Möbel eine eigene, gebrauchstüchtige und schöne Form zu finden, die sich auch im Wohnzimmer und im Salon wieder sehen lassen kann, ist die Hoffnung gegeben, daß sich auch der Schrank wieder seinen ihm in vielen Fällen aus rein praktischen Gründen gebührenden Platz auch in diesen Räumen zurück erobern werde. Mit seinem Einzuge dort wird auch so manches unnütze Firlefanzstück verschwinden, das nun noch nutzlos und aus Verlegenheit dasteht, um den Raum zu füllen — eine Drohne unter den gebrauchstüchtigen Möbeln. Man

denke an die Käftchen und Schränkchen, in die man kaum etwas ftellen kann, an die Tifchchen und fliegenden — ach fo leicht auch umfliegenden! — Etagèren, die nur mit fchlechten, nutz- und finnlofen Nippes beladen find, an die Seffelchen und Tabourets, auf die fich niemand zu fetzen wagt, und an dergleichen Hausunrat mehr. Was die dekorative Behandlung der Füllung am Schranke anbelangt, fo wird diefe im Gegenfatze zu jener des Rahmens den Ausdruck einer Kraftwirkung vermeiden müffen. Ihre Dekoration befchränke fich alfo auf die Ausführung des Gedankens, eine allfeitig gefchützte Fläche in einer ruhig wirkenden Weife zu füllen. Auch hier ift für das Linienornament fowohl wie für eine naturaliftifche Behandlung des Schmuckes ein weites Gebiet vorhanden. Mit einer dekorativ ganz hervorragend wirkenden Technik, welche gerade hier fchon die glücklichfte Anwendung gefunden hat, wurden wir vor ganz Kurzem von der Möbelfabrik von Buyten und Söhne in Düffeldorf befchenkt. Das Verfahren, welches mit dem bedauerlichen Namen Xylektypom behaftet wurde, befteht in einer chemifchen und mechanifchen Behandlung gewiffer, durch den Reichtum und den intereffanten Charakter ihrer Maferung hervorragender Holzarten — meift Koniferen — welche die zwifchen deren Rippen eingelagerten weicheren Fafern fchichtenweife entfernt, fo dafs das Rippenwerk felbft in plaftifcher Weife hervortritt und feine Struktur zu einer vortrefflichen Wirkung bringt. Diefe läfst fich durch verfchiedene Aetzprozeffe leicht mannigfaltig und abwechslungsreich geftalten. (Fig 91, 92 und 95.)

Ehe wir auf einzelne von den befonderen Arten des Schrankes, auf ihre Sonderforderungen und Sonderftellung näher eingehen, fei vorerft noch eines Möbelftückes gedacht, das einftmals zu dem beften Inventare unferer Väter gehörte, das auch die nach der deutfchen Renaiffance rückblickende Zeit wieder vielfach aufgenommen hat, das fich aber in unfer Haus und in unfere Bedürfniffe nicht mehr recht fchicken mag — der *Truhe*. Ihre Bedeutung im Bürgerhaufe des fechzehnten Jahrhundertes darf als bekannt vorausgefetzt werden. Sie war der Aufbewahrungsort für feltener gebrauchtes Geräte, für vorrätig gehaltene Stoffe, Viktualien und dergleichen im Frieden und im Haufe, und war der Koffer, die ftets transportfertige Kifte in Kriegszeiten und auf der Reife. Ueberdies diente fie als Sitzmöbel. Heute wird fie keiner von allen diefen Gebrauchsanforderungen mehr in praktifcher Weife dienen können. Grofse Vorräte fowohl an Stoffen wie an Viktualien führt man — wie wir an früherer Stelle fchon erwähnten — im Haufe nicht mehr, und für die Reife haben wir den leichteren Koffer oder

Korb. Zur Aufbewahrung aber von öfter gebrauchten Dingen ift die Truhe wegen ihres niederen Baues und der Notwendigkeit, die Gegenftände in ihr aufeinander zu fchichten, fehr unbequem. Hat man zum Beifpiele Wäfche in ihr untergebracht und braucht ein Stück, das am Grunde der Truhe liegt, fo mufs man den ganzen darüber befindlichen Stofs zerwühlen oder ganz entfernen, um zu jenem zu gelangen; während des ganzen Suchens aber mufs man tief gebückt ftehen oder knieen. Auch als Sitzmöbel ift fie felbft nach Auflage eines Kiffens nur fchlecht verwendbar, denn die Füfse des Sitzenden ftofsen immer wieder an die Vorderfeite der Truhe, befchädigen diefe leicht, und jedenfalls verhindert diefer Umftand auch das bequeme und ungezwungene Sitzen.

Es dürfte alfo die Truhe als praktifches Geräte für unfer Haus keine Bedeutung mehr haben, es fei, dafs man fie als eine Art Garderobe für thatfächlich felten gebrauchte Kleider oder wenig benütztes Geräte verwenden mag. Jedenfalls wird ihre Anwendung heute wohl ftets mehr ein Ausflufs perfönlicher Liebhaberei für diefes Möbelftück, nicht aber die Folge einer praktifchen Notwendigkeit fein.

Doch wenden wir uns nun dem Schranke felbft wieder zu. Da find es befonders zwei von feinen Gebrauchsformen, die eine befondere Erwähnung und Befprechung fordern, der *Bücherfchrank* und das Buffet, — deutfch auch Credenz, franzöfifch Anrichte genannt. Ob man feine Bücher in offenen Stellagen unterbringen mag oder ob man fie lieber in Schränke ftellt, das wird wohl immer eine Sache perfönlicher Auffaffung und freier Gefchmacksentfcheidung bleiben. Wer bei uns in Deutfchland eine reichere Bücherei befitzt und diefe auch ftark benützt, der wird gewifs die erfte Art freier Aufbewahrung der Kafernierung der Bücher in Schränke weitaus vorziehen. Das liegt zum grofsen Teile an der unglücklichen, verfehlten Form unferer Bücherfchränke, die ja gewöhnlich nichts weiter als zweiflügelige Schränke mit Glasfcheiben als Füllung darftellen, als folche platzraubend, unüberfichtlich und, da man ihrer Tiefe wegen die Bücher in zwei und drei Reihen hinter einander ftellen foll, auch unbequem find. Von einem Bücherfchranke, welcher im Allgemeinen ja nicht die Aufgabe hat, die Bücher gegen Eingriffe grober Gewalten, fondern einzig gegen den Staub zu fchützen, mufs verlangt werden können, dafs er feinen konftruktiven Rahmenbau auf das Minimum des äfthetifch und praktifch Notwendigen befchränke und dafs er dafür der füllenden Fläche des Glafes einen möglichft breiten Raum gewähre.

So wird durch die Fläche des Glafes der Ueberblick über die im Schranke

geborgenen Bücher in möglichſt ausgedehnter Weiſe gegeben. Groſse Glasthüren ſind gefährlich zu öffnen und brauchen entſprechend ihrer Gröſse auch einen weiten Spielraum für ihre Flügel, und ein ſolcher weiter Raum iſt gerade im unſerem Arbeitszimmer oft nicht vorhanden. Man wird daher die Thüren des Bücherſchrankes praktiſch als Schiebethüren einrichten, die in Geleiſen ſeitlich an einander vorbei geſchoben werden können. Um ihre Bücher einreihig aufſtellen zu können und doch den Raum des Zimmers nicht zu ſehr zu verbrauchen, haben die Engländer vielfach eine ſehr gebrauchstüchtige Einrichtung getroffen, die auch bei uns eingeführt zu werden verdiente. Bei ihnen werden die Schränke vielfach gleich bei dem Bau des Hauſes derart in die Wand verſenkt, daſs die Fläche der Wand mit der vorderen Fläche des Schrankes in eine Linie fällt.

Es wurde im Vorſtehenden auch die *Anrichte* eine beſondere Form des Schrankes genannt, und es wurde hiebei vielleicht ein wenig ungenau verfahren, denn ſtrenge genommen gehört ſie, ebenſo wie etwa der Schreibtiſch, zu jener Möbelgruppe, die ſich infolge ihres mehrfachen Gebrauchszweckes auch aus verſchiedenen Elementargeräten zuſammenſetzen. Die Anrichte dient, wie ſchon ihr Name ſagt, einerſeits zum Anrichten der für den Eſstiſch beſtimmten Speiſen, andererſeits aber auch als Verwahrungsort des zur Verwendung bei der Tafel beſtimmten Eſsgerätes. Bedingt der erſte an ſie zu ſtellende Gebrauchsanſpruch, daſs ſie eine Tiſchfläche von nicht zu kleinem Umfange und leichter Zugänglichkeit aufweiſe, ſo ergiebt ſich aus der zweiten Anforderung, daſs ſie mit dieſer Tiſchfläche ein Schrankwerk, welches zur Aufnahme ſowohl von Tellern, Schüſſeln, Gläſern, Eſsbeſtecken, wie auch von Krügen, Kannen und ähnlichem Geräte geeignet ſei. Die zur Löſung dieſer bei den verſchiedenen Gebrauchsanforderungen ſich als praktiſch ergebenden Formen ſoll die Anrichte ſo mit einander verbinden und auseinander entwickeln, daſs der Eindruck, welchen das fertige Stück auf den Beſchauer übt, nicht mehr dem Nebeneinander zweier Sondergebilde gleichkommt, nicht alſo die Anrichte als ein Summierungswerk von Tiſch und Kaſten, ſondern als einheitliches, organiſch gegliedertes und unteilbares Werk erſcheinen läſst. Während der untere Teil des Schrankes, welcher die Tiſchplatte und mit ihr den oberen Schrank trägt, von kräftigem Bau ſein müſſen wird, kann der obere Schrank, der ſelbſt getragen iſt, der ſchweren Formen wohl entraten, ja unter Umſtänden auf die Füllung überhaupt verzichten und ſich mehr oder weniger als bloſes Schrankſkelett, als Etagère geben. Auf ihm werden dann jene

Tafelgeräte zweckmäſsig ihre Aufſtellung finden, welche geeignet ſind, durch ihre Schönheit auch zum Schmucke des Raumes beizutragen. Man hätte es noch vor zehn Jahren nicht für möglich gehalten, daſs man zeitgemäſse, im Gebrauche ſtehende Krüge, Taſſen, Schalen ſo in dekorativer Weiſe ſollte verwenden können. Damals herrſchte als Schauſtück auf der Kredenz noch beinahe allein das alte Geräte; und nur das Silber wurde in neuen Arbeiten ausgeſtellt, aber auch dieſes mehr um den Wert des Materiales, als um den der Arbeit zu zeigen. Heute ſtehen wir auf einem weſentlich anderen Standpunkt. Die ſchönen und erfreulichen Arbeiten ſowohl einzelner Porzellanfabriken — Nymphenburg, Meiſsen — wie auch die Werke in Steingut, Thon und Metall, wie ſie von unſeren neuen Künſtlern in ſo liebevoller Weiſe gepflegt werden, erobern ſich das deutſche Haus in fortſchreitendem Maſse und ermöglichen es, neben ſchönen alten Stücken gerade auf der Anrichte auch wieder ſolche Geräte zu zeigen, die modern im beſten Sinne, gebrauchstüchtig ſind, im praktiſchen Gebrauche ſtehen und hiermit eine hohe Schönheit verbinden.

Das Gleiche beinahe, wie von dieſem Kleingeräte, gilt auch von jenem, das auf den Borden und Tiſchen des neuen Zimmers ſteht. Auch hier will der neue Stil nicht heroſtratiſch das ſchöne alte Stück verbannt wiſſen; nur von jener Stelle möchte er es weichen ſehen, an der es heute durch ein praktiſcheres, den zu erfüllenden Gebrauchszweck in vollkommener Weiſe und in zeitgemäſser Form löſendes Stück erſetzt werden kann. Die Mode, ein mittelmäſsiges Renaiſſanceſtück einem ſchönen neuen vorzuziehen, geht immer mehr zurück, und die Zeiten, da man einen Renaiſſance-Leuchter einem modernen vorzog, bloſs weil jener aus der Renaiſſance ſtammte, ſind beinahe überwunden dank den künſtleriſchen Kräften, die unſeren neuen Leuchter ſchön und praktiſch zu geſtalten halfen.

Aber da ſind wir bei einer Reihe von Geräten angelangt, die bisher im Laufe der Darſtellung wohl wiederholt geſtreift wurden, aber noch keine eingehendere Beſprechung gefunden — bei den Beleuchtungskörpern unſeres neuen Zimmers. Wohl auf keinem Gebiete des häuslichen Lebens hat ſich in den letzten hundert Jahren ein ſo eminenter Umſchwung vollzogen, als in der Beleuchtung unſerer Räume, wo der Weg vom Schwefelfaden und von der Talgkerze bis zum Auerbrenner und zum elektriſchen Lichte die Rieſenſtrecke des zurückgelegten Fortſchrittes zeigt. Mannigfaltig wie die heute nebeneinander gebräuchlichen Beleuchtungsmethoden ſelbſt ſind auch die Beleuchtungskörper, deren wir uns bedienen, und ſtrenger als je ein früherer Zeitabſchnitt hat die neue deko-

rative Kunſt den für den einzelnen Fall gewählten Beleuchtungskörper mit der Eigenart des angewandten Leuchtmateriales in Beziehung geſetzt. Wir wollen bei der folgenden Betrachtung unſerer verſchiedenen Beleuchtungskörper von dem Leuchtmateriale ausgehen und hier die einzelnen Beleuchtungsarten in einer chronologiſch ihrem Alter entſprechenden Folge darſtellen. Da iſt die Beleuchtung durch die Kerze zuerſt zu nennen. Sie kommt in Fällen in Betracht, in denen es uns um eine meiſt vorübergehende Erhellung des Raumes, um ein leicht transportables Licht zu thun iſt. Der Handleuchter, welcher unſere Kerze hält, ſoll demnach alſo neben einer ſicheren Befeſtigungsmethode für die Kerze, neben einem breiten, das leichte Umfallen des Gerätes verhindernden Fuſse auch einen bequemen, gut faſsbaren Griff aufweiſen, der es ermöglicht, das Licht ſicher und leicht zu tragen. Wird die Kerze auch zu Beſchäftigungen verwendet, die eine gleichmäſsige Beleuchtung aus annähernd gleichbleibender Höhe wünſchenswert erſcheinen laſſen — zum Beiſpiel zum Leſen — ſo ſoll der Leuchter eine Vorrichtung beſitzen, die eine Verſchiebung der Kerze nach dem Grade ihrer fortſchreitenden Verbrennung ermöglicht. Seine konſtruktive Form leitet ſich von dem Gedanken, einen feſten, ſicheren Halt für die für ſich unſichere, leicht umfallende Kerze zu geben und als ſolcher leicht transportabel zu ſein. Aber auch als immobiles Geräte kann der Leuchter in Verwendung kommen, er kann eine ſeitliche Befeſtigung finden und als ein Wandleuchter, als ein am Klavier oder am Schreibtiſche befeſtigter Kerzenträger erſcheinen. Hier ändert ſich ſeine Aufgabe, und damit erfahren auch die Bedingungen für ſeine Form eine Umgeſtaltung. Von den Forderungen, die für den Handleuchter in Geltung ſind, bleibt nur die ſichere, umgreifende Befeſtigungsart der Kerze beſtehen; der Schwerpunkt, der früher in den Fuſs verlegt war, iſt nun in die Wand oder in das Klavier gerückt, der Leuchter ſelbſt iſt nun aus einem greifbaren Körper ein ſelbſt greifender und haltender Arm geworden.

Weit wichtiger als das Kerzenlicht iſt für unſer Zimmer die Lampe, welche in ihren beiden Gebrauchsformen als Tiſchlampe und als Hängelampe wohl der verbreitetſte Beleuchtungskörper unſerer Zeit im Bürgerhauſe iſt. In ihrer erſteren Form ſind die Anforderungen, welche an ſie geſtellt werden, zunächſt jene, welche wir ſchon bei dem Handleuchter fanden, und die an den Tiſchbeleuchtungskörper überhaupt herantreten, gleichgültig, ob er Stearin, Petroleum, Gas oder glühende Kohle als Brennſtoff benütze: Abſolute Standſicherheit, leichte Faſsbarkeit und Tragbarkeit. Die Tiſchlampe, welche ihre Leuchtkraft aus nur geringer Entfernung

von der Tifchfläche über diefe ergiefst, daher diefe befonders intenfiv beleuchtet, eignet fich demnach vor Allem zur Verwendung auf dem Arbeitstifche. Sie ift, fo wie fie ihr Licht durch ihre Glocke auf ganz beftimmte Stellen konzentriert, auch der befte Beleuchtungskörper für ruhige und konzentrierte Arbeit. Zur Erhellung gröfserer Räume ift fie nicht gut verwendbar, da ihr in der Augenhöhe des Sitzenden erftrahlendes Licht diefen bei Weglaffung der den Lichtkreis herunterlenkenden Glocke leicht ftören würde. In Fällen, wo nicht die fcharfe Beleuchtung einer umfchriebenen Stelle des Zimmers, fondern eine allgemeine Erhellung des Raumes die Aufgabe der Lampe fein foll, wird man die Hängelampe mit Erfolg verwenden. Sie ift an der Decke befeftigt und giefst ihre Leuchtftrahlen aus einer über der Augenhöhe des Sitzenden befindlichen Höhe über die um den Tifch des Wohnzimmers Verfammelten aus, fo dafs die Blicke diefer nicht durch das Licht geblendet werden. Namentlich hier, im Wohnzimmer, hat fie neben ihrer gleichmäfsigen Helligkeit den Vorzug, durch ihren breiteren Lichtkreis auch eine gewiffe zufammenhaltende Kraft über die von diefem Kreife Umfangenen auszuüben.

Wenn fich die Geftalt der Petroleumlampe immer an die Vorausfetzung fchlofs, für den Behälter des Petroleums eine paffende Form zu finden, und fich daher die konftruktive Form der Lampe an die Löfung diefer durch das Brennmaterial bedingten Vorfrage knüpft, fo ergab fich mit dem Aufkommen neuer Leuchtmaterialien mit anderen Vorausfetzungen auch die Bildung anders geftalteter Beleuchtungskörper von felbft. — Die Gasbeleuchtung fetzt kein Brennmaterialdepot am Beleuchtungskörper voraus; ihr genügt zu einer genügenden Verforgung und Speifung der Flamme der gelicherte röhrenmäfsige Anfchlufs an das aufserhalb des Raumes befindliche Refervoir. Der Beleuchtungskörper felbft kann und foll fich alfo in durchwegs fchlanken Formen halten, die feine Durchleitung von Röhren erkennen laffen, denn feine konftruktive Grundlage ift das zur Lampe auswachfende Rohr felbft. Wir Alle erkennen den Charakter der Gasflamme unter allen Umftänden, es ift daher nicht nur äfthetifch unberechtigt, fondern auch ein fehr naiver Täufchungsverfuch, wenn man den Gaslüfter mit porzellanenen Kerzen befteckt und aus deren oberem Ende die Flamme treten läfst, oder wenn man die röhrenhafte Verbindung des Gasarmes mit der Decke durch kettenartige Bildung der Erfteren zu verdecken fucht und bei dem Beleuchtungskörper die Wirkung einer Petroleumlampe anftrebt. Der Charakter des Lichtes gelangt fo mit dem Leuchtkörper in ein Mifsverhältnis, denn das Leuchtmaterial bildet aus feiner

Eigenart den Leuchtkörper. Dagegen ist das Zwängen eines neuen Leuchtstoffes unter die Formel eines vorhandenen Körpers wohl eine sehr bequeme, wenig geistige Anstrengung bedingende Lösung, aber auch eine grobe Vergewaltigung des Materiales. Die Gasbeleuchtung gelangt in unserem Hause in zweifacher Weise zur Anwendung, sowohl unter Benützung der offenen Flamme, als bei der Verwendung des von einem Cylinder umschlossenen Brenners. Während die erste Form nur in Fällen in Betracht kommt, in denen es sich um eine allgemeine Erhellung des Raumes handelt, für das Arbeitszimmer und den Wohnraum im engeren Sinne jedoch infolge des durch jeden Luftzug herbeigeführten Flackerns des Lichtes und seiner verhältnismäßsig starken Wärmeproduktion nicht geeignet ist, bildet die zweite Form unter Anwendung der verschiedenen Brenner hier die gebräuchliche. Von letzteren hat sich in den letzten Jahren neben den auch vielfach verwendeten Argand- und Siemens-Brennern namentlich das weiss, ruhig und gleichmäßsig leuchtende Auerlicht erfolgreich eingeführt.

Eine noch grössere Freiheit in der Form des Leuchtkörpers als das Gaslicht gestattet die Beleuchtung mit elektrischem Lichte. Hier ist es einzig die durch Drähte besorgte Verbindung der »Birne,« innerhalb welcher sich der Glühprozess abspielt, mit der elektrischen Kraftquelle, welche als Forderung des Materiales — wenn man hier davon sprechen kann — zugrunde liegen muss. Hieraus ergiebt sich für den Beleuchtungskörper für elektrisches Licht auch die Möglichkeit, sich in einem Formenbereiche zu bewegen, das einen viel weiteren Kreis von Bildungen umfasst, als dasjenige irgend eines anderen der bisher besprochenen Beleuchtungsmateriale. Auch in den Formen des für elektrisches Licht geschaffenen Beleuchtungskörpers soll die Eigenart des Leuchtstoffes durch eine klare Zeichnung sowohl der Birne wie auch der Drähte angestrebt werden. Letzteres gilt namentlich von allen an der Decke angebrachten und in den Raum hängenden elektrischen Lampen. Hier wird also wieder eine röhrenartige Umkleidung der Drähte zu vermeiden sein. Gegenüber allen beiden angeführten Beleuchtungsmethoden vereinigt diejenige mit elektrischem Lichte entschieden die meisten von jenen Eigenschaften in sich, die wir an eine Beleuchtung aus künstlerischen und vor Allem aus hygienischen Gründen stellen können. Das elektrische Licht, in seiner Form als Glühlicht, wie wir es in den Hausbeleuchtungsanlagen verwendet finden, hat eine schöne, ruhige und weisse Leuchtkraft, deren Intensität durch die mehr oder weniger matte Behandlung der Birne leicht auf die unserem Auge entsprechende Stärke gestimmt werden kann.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf unſer neues *Kleingeräte,* auf jene Reihe von Gebilden, die, kleinen Gebrauchszwecken in ihrer Form und Bildung entſprungen, zugleich bei künſtleriſcher Behandlung einen ſo hohen dekorativen Wert im Zimmer beſitzen, ſo intim, lebendig und heimiſch zu wirken vermögen. Vaſen, Rauchzeug, Blumentöpfe, Schreibtiſchgeräte und viele ähnliche Gebilde gehören in ihr Bereich. Sie wurden ſchon gelegentlich der Bemerkungen über Schmuck der Anrichte und der Wandborde erwähnt. Nun wollen wir ihre Eigenart eingehender betrachten. Was uns bei einer auch nur flüchtigen Muſterung derſelben zunächſt auffällt, iſt ihr Material. Hatte man in der vorhergegangenen Periode gerade bei dieſen Geräten das Hauptgewicht auf die Koſtbarkeit des Materiales gelegt, aus dem ſie geſchaffen waren, ſo iſt dieſer unkünſtleriſche, nach materiellem Werte ſchätzende Geſichtspunkt nun verbannt. An ſeine Stelle iſt auch hier der Drang getreten, ſchöne und praktiſche Formen zu bilden aus einem bildſamen und dem beſonderen Gebrauchszwecke entſprechenden Materiale, unbekümmert um deſſen Geldwert und mit alleiniger Rückſicht auf ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit. So ſind der Thon, das Zinn, das Kupfer und das Schmiedeeiſen, die durch lange Zeit als Material des Gebrauchſtückes in die Küche verbannt geweſen, wieder zu Ehren gekommen und haben ſich das Wohn- und Speiſezimmer wiedererobert. Zinnvaſen und Zinnkrüge mit ihrem vollen, milden, mondſcheinartigen Glanze ſind in neuen, glücklichen Formen geſchaffen worden, ſchmiedeeiſerne Hand- und Standleuchter zieren in praktiſchen und handlichen Formen den Rauchtiſch, und vielgeſtaltige, bunte, fröhliche Töpfereien, Vaſen, Schalen und Kelche ſtehen auf den Borden und beleben im Verein mit den farbenfriſchen Töpfen im Fenſter, welche die lebendigen, blühenden Blumen faſſen, den Raum in glücklichſter Weiſe. Auch das Kupfer wird wieder vielfach angewendet und ſchöne Kupfertreibarbeiten — Kübel, Wandbecken und ähnliches Geräte — ſind neuerdings vielfach in neuen Formen gefertigt worden.

Wir haben unſeren kurzen Rundgang durch das Zimmer und die damit verknüpfte Beſprechung ſeiner wichtigſten Gebrauchsſtücke beendet. Es konnte nicht in der Abſicht des Verfaſſers liegen, hier eine erſchöpfende Aeſthetik unſeres Mobiliares zu geben, nur einige praktiſche Winke ſollten erteilt werden, welche ein Jeder in ſeinem Heime ſelbſt in Anwendung bringen kann, und die man bei der Anſchaffung neuer Stücke zumal beachten ſollte.

Möge in dieſem Sinne einiger Nutzen aus den Ausführungen erwachſen, mögen dieſelben mit dazu beitragen, eine geſunde gebrauchstüchtige Formenſprache in unſerem Heime zu Wort zu bringen.

NACHWORT
ZUR
VIERTEN AUFLAGE

Die erſten Auflagen dieſes Werkes ſtanden ganz weſentlich unter dem Einfluſſe der »Renaiſſance« im engeren und weiteren Sinne des Wortes. Nach den groſsen politiſchen und wirtſchaftlichen Umwälzungen, welche 1871 ihren Abſchluſs fanden, war auch für uns Deutſche die Kunſtpflege zum erhöhten Bedürfnis geworden; und da uns im Laufe der Zeit das Zeug zu ſelbſtändiger Kunſtübung abhanden gekommen war, ſo war es ein ebenſo dem nationalen Empfinden wie der künſtleriſchen Einſicht entſprechender Gedanke, die »Werke unſerer Väter« aus der glänzendſten Periode deutſchen Kunſthandwerks, dem ſechzehnten Jahrhundert und dem Anfang des ſiebenzehnten, wieder aufleben zu laſſen.

Sehr glücklich kam dieſer Richtung der Umſtand zu Hülfe, daſs wir zahlreiche, in den Muſeen wie im Privatbeſitz wohlerhaltene Kunſtwerke aller Art ganz direkt als *Vorbilder* verwenden konnten. Dadurch ward es möglich, nicht nur zweifellos korrekte Vorſtellungen, ſondern auch verloren gegangene Techniken wieder zu gewinnen; inſofern konnte man wirklich von einem »Anſchluſs« an die Alten reden. Andrerſeits bot ſich auf dieſem Wege auch der Anlaſs zu weiteren hiſtoriſchen Anlehnungen in auf- und abſteigender Linie, und ſo haben wir denn im letzten Vierteljahrhundert ſo ziemlich alle Stilentwickelungen vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in mehr oder weniger geſchmackvollen Zuſammenſtellungen und Nachbildungen praktiſch kennen, lieben und — bewohnen gelernt.

Schon die mehr und mehr hervortretende Begünſtigung, welche im Verlaufe dieſer retroſpektiven Entwicklung nicht blos in der Malerei, ſondern auch

in der Dekorationskunſt die ſpäteren Bildungen, namentlich vom Ausgange des 18. Jahrhunderts fanden, konnte als ein Zeichen aufgefaſst werden, daſs auch bei uns ein Fortſchreiten in moderner Richtung unausbleiblich war. Auch bei uns drängte ſchon zu Ende der 80er Jahre der Pleinairismus in der Malerei und die wiedererwachte Schwarzweiſskunſt — ſagen wir überhaupt der Seceſſionismus — zu freierer, moderner Behandlung der Wände. Wenn wir hierin verhältnismäſsig langſamer vorwärts gekommen ſind, als Engländer und Amerikaner, ſo liegt das wohl zum groſsen Teile an dem konſervativen Sinn unſeres Kunſthandwerks, welches erklärlicherweiſe an den eben erſt mühſam eroberten Techniken und Ausdrucksweiſen der Renaiſſance feſtzuhalten beſtrebt war, ein Streben, welchem hie und da — teils aus Mitleid und Bequemlichkeit, teils aus tieferliegendem Miſsverſtändnis — von einfluſsreichen Vereinsvorſtänden und ſonſtigen offiziellen Kunſtwächtern Vorſchub geleiſtet wurde.

Das Miſsverſtändnis lag und liegt noch immer in der Meinung, daſs die Beibehaltung eines gewiſsen, einmal als allein ſeligmachend und »ſchön« erkannten *Stiles* eine Frage des männlichen Charakters, ja ſogar der nationalen Würde ſei. Nichts iſt verkehrter als ſolche Meinung. Was ich in dieſer Beziehung etwa ſelbſt früher gefabelt haben ſollte, nehme ich hiermit feierlich zurück. Die praktiſchen Erfahrungen und die künſtleriſchen Gedanken eines Menſchenalters haben mich vielmehr in der ſchon früher von mir verteidigten Anſicht beſtärkt: Einen einzigen *»ſchönen Stil«* giebt es nicht; es giebt nur Kunſtwerke und Offenbarungen künſtleriſcher Harmonie, und dieſe beiden hat es wohl zu *allen* Zeiten und bei *allen* Kulturvölkern gegeben. Ueberall, wo *wirkliche* Kunſtwerke in *harmoniſcher* Weiſe zuſammenwirken, haben wir auch einen dekorativen Stil; und ſo gewiſs es möglich iſt, allgemeines Verſtändnis für die in *jedem* Kunſtwerk ſchlummernde göttliche Begabung zu erringen, ſo gewiſs iſt es falſch, aus irgend welchen, nicht in der Kunſt ſelbſt gegebenen Gründen Etwas zu verwerfen, was vor dem ächten und reinen Kunſturteil beſtehen kann. Ein Kunſtwerk als ſolches verſtehen, heiſst auch es lieben oder doch achten. Die Miſsachtung eines Kunſtwerkes heiſst daher nichts Anderes, als es nicht verſtehen oder verſtehen wollen. Das aber iſt gerade auf dieſem Gebiete reinſter Menſchlichkeit ein Zeichen verwerflicher Barbarei. Dieſe wird nur noch ſchlimmer, wenn ſich die blinde Miſsachtung auf ganze Völker und Kunſtperioden erſtreckt. Auf dem Gebiete der Kunſt iſt der Raſſenhaſs nicht ein Merkmal der Kraft, ſondern der geiſtigen Schwäche.

Nun haben wir freilich das Bedürfnis des Fortſchreitens, die Veränderungsluſt, die Mode. Die von den äſtethiſchen Ideologen tauſendmal aufgeworfene und jüngſt von *Leo Tolſtoi* ſo köſtlich abgeſchlachtete Frage »*Was iſt Kunſt?*« — ſie findet (wenn ſie überhaupt geſtellt wird, was ich für ſehr überflüſſig halte) nicht nur von jedem Individuum, ſondern auch von demſelben Individuum zu verſchiedenen Zeiten, die verſchiedenſte Beantwortung. Unſer perſönliches Kunſturteil iſt in ſteter Um- und Fortbildung (manchmal auch in Rückbildung) begriffen. Dazu kommen die uns beherrſchenden Triebe der Sinne und ihrer Gedächtniſſe, die Erziehung, das Milieu. Der Eine liebt mehr die Anmut und Schönheit, der Andre mehr die Kraft und die herbe Wahrheit, der Dritte die ſymboliſtiſche Andeutung, welche der geſtaltungsfreudigen oder empfindſamen Phantaſie des Beſchauers es ermöglicht, das Unmögliche zur Wirklichkeit zu machen. Ja nicht einmal an ſolchen Käuzen fehlt es, welche ſonſtigen Qualitäten zu Liebe die gemeine Deutlichkeit der in die Sinne fallenden Schönheit wie eine Klippe betrachten, die ſorgfältig zu umſchiffen die vornehmſte Aufgabe des Künſtlers ſei.

Es mag ja wohl auch Menſchen geben, welche, trotz groſser Begabung für allgemeinſtes Kunſtverſtändnis, es dennoch vorziehen, ſich dauernd in einſeitiger Weiſe mit dieſem oder jenem Kunſtzweige, mit den Werken dieſes oder jenes Künſtlers zu beſchäftigen; das ſind dann vielmehr Fragen der Oekonomie, des perſönlichen Geſchmackes, des wiſſenſchaftlichen Zweckes. Geſellt ſich zum Verſtändnis gar die Leidenſchaft des antiquariſchen Sammelns, ſo iſt die Beſchränkung ganz unerläſslich. Aber *offene Augen* kann man dennoch für *alles* künſtleriſche Wirken haben, wenn man für *jedes* Werk von Menſchenhand den Aufwand von Talent und Können zu ermeſſen vermag, welche zu ſeiner Entſtehung erforderlich waren, — womit gar nicht geleugnet werden ſoll, daſs die Fragen der Originalität und der kunſt- und kulturgeſchichtlichen Beziehungen noch ganz beſondere Kenntniſſe und Studien vorausſetzen. Denn auch abgeſehen von den Fällen, wo es ſich nur um nackte Kopien handelt, ſteckt ja faſt in jedem Kunſtwerke nicht blos der Geiſt ſeines Schöpfers, ſondern auch eine gewiſſe Menge künſtleriſcher Ueberlieferung, Schule oder Nachempfindung.

Was nun die gegenwärtig im Fluſſe befindlichen Stilbildungen anbetrifft, ſo kann ich in ihren *Elementen* nicht viel Originelles finden. Hier ſehen wir Anklänge an die Ornamentik und Polychromie der Aegypter und frühen Griechen mit tektoniſchen Rezepten der Gotik und des Biedermännerstils, Altnordiſches, Arabiſches, Indiſches und Japaniſches gemiſcht. Wer die Kupferſtiche von Chodo-

wiecki, nach Chippendale u. a., die Stoffmuſter des 17. und die Tapeten und Buchvorſätze des 18. Jahrhunderts, die ſchier unermeſslich zahlreichen, glatten und praktiſchen Löſungen der Napoleoniſchen Zeit und der 20er Jahre in der Erinnerung hat, der wird heute in dem fälſchlich ſogenannten »engliſchen Stil« viele alte Bekannte begrüſsen. Man könnte in Anſehung der Details geradezu von einem Ben Akiba-Stil reden. Originell iſt hier eigentlich nur die engliſch-amerikaniſche Ungeniertheit, womit alle nur denkbaren hiſtoriſchen Motive und Techniken harmoniſch (und leider oft auch recht unharmoniſch) zuſammengefügt und ohne äſthetiſche Gewiſſensbiſſe Konzeſſionen an die Bequemlichkeit, die Griffigkeit und, was beſonders gelobt werden muss, an die Hygiene gemacht werden. Das Neue iſt nicht ſowohl in der Richtung der tektoniſchen, ornamentalen und koloriſtiſchen Erfindung, als vielmehr in der dekorativen Stimmung zu ſuchen. Und hier wird gewiſs mit der Zeit auch ein *nationales* Etwas mehr und mehr zum Ausdruck kommen können, etwas Unwägbares und Undefinierbares, das gleichwohl uns Deutſchen auf den erſten Blick verſtändlich ſein wird: das »Gemüthliche«, »Trauliche«, »Heimliche«.

Hatte ſchon jeder der altehrwürdigen hiſtoriſchen Stile trotz aller harmoniſchen Abgeſchloſſenheit eine Maſſe von Früherem und Volksfremdem in ſich aufgenommen, ſo erſcheint der in der Bildung begriffene Stil, was ſeine *Elemente* anbetrifft, gradezu als internationales, anachroniſtiſches Sammelſurium. Es kommt nun alles auf den künſtleriſchen Verſchmelzungsprozeſs an, welcher ſicherlich nicht ausbleiben wird. Aber nicht genug kann betont werden, daſs gerade dieſe kaleidoſkopiſche Vielheit der Elemente, ſowohl ſeitens der Künſtler als ſeitens des Publikums, nur durch eine ganz allgemeine, vertiefte Kunſtanſchauung zu bewältigen iſt. Indem wir uns von der Stiltyrannei der Vorfahren losmachen, müſſen wir doch alles Dageweſene kennen und in ſeinem künſtleriſchen Zuſammenhang überblicken: das Gothiſche z. B., das ſich in den modernſten Bildungen ſo breit macht, müſſen wir, um nicht in lächerliche Anwendungen zu verfallen, in ſeinem innerſten Weſen erfaſſen, und überall ſind wir gezwungen, nicht blos auf die allgemeinen Stilgeſetze und die beſonderen Techniken einzugehen, ſondern uns auch mit dem Urquell aller Kunſtmotive, der *Natur*, zu befaſſen.

Auf die heutige Richtung wird ganz zweifellos in zwanzig oder dreiſsig Jahren — vielleicht ſchon früher — eine neue folgen. Die Jüngeren, die ſich auf dieſe Wendung vorbereiten müſſen, und die Alten, deren Herz jung bleiben will, mögen mit dieſer Ausſicht rechnen, aber nicht dadurch, daſs ſie dem rollen-

den Rade der Zeit in die Speichen fallen, sondern dadurch, dass sie den heimlichen Schatz ihres Herzens vermehren, Alles, was schön und stark ist, zu verstehen, zu lieben lernen. Wer an die künstlerischen Aufgaben der Zukunft herantritt mit solchen Phrasen wie »die Kunst *soll*«, oder »sie *darf* nicht«, der ist von vornherein ein verlorener Mann. Die Kunst läßt sich nicht die Flügel beschneiden, am Wenigsten von denen, die mit den längsten Scheeren bewaffnet sind.

Und zum Schlusse noch ein Wort an das kunstkonsumierende Publikum: Bewahren Sie Sich vor engherziger Einseitigkeit, meine Herrschaften; setzen Sie nicht Alles auf Eine Karte, prüfen Sie Alles und behalten Sie das Beste; lassen Sie Sich nicht imponieren durch die Beteuerungen verblendeter oder interessierter Parteigänger, dass diese oder jene Richtung, dieser oder jener Stil das »einzig Wahre« sei, und dass der gute Deutsche die heilige Pflicht habe, sich diesem Idol mit Herz und Geldbeutel zu verschreiben. Nein, Kunst und Kunstgenuss haben mit den ausschliessenden Anforderungen, welche etwa Religion oder Patriotismus an den Menschen stellen, nicht das Geringste zu thun. Der moderne Mensch — und der lebende ist ja immer modern — kann sich heute an der Götterdämmerung und morgen an der Zauberflöte, hier in einer altdeutschen Trinkstube und dort in einem neckischen Rococoboudoir erfreuen, er kann sogar sein Heim allmählig zum Stelldichein der Grazien aller Jahrhunderte machen, ohne seiner Würde das Geringste zu vergeben. Es führen viele Wege nach Rom; wer sie alle kennt, kommt am Sichersten hin.

München, November 1898.

GEORG HIRTH.